



Cláudia Cristina
Marques Vasconcelos
Borges

O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras
Recitativo I, II, III, IV



**Cláudia Cristina
Marques Vasconcelos
Borges**

**O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras
*Recitativo I, II, III, IV***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Dr. João Pedro Paiva de Oliveira
professor catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. José Tomás Henriques
professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. Dr^a. Helena Maria da Silva Santana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Evgueni Zoudilkine
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Muitos foram aqueles que de diversas formas contribuíram para a realização deste trabalho. Professores, colegas e amigos a todos agradeço o apoio, o empenho e a disponibilidade.

Agradeço aos meus pais o apoio incondicional e a força que sempre me deram. Agradeço à Ana, a amiga de todos os momentos, as suas palavras de encorajamento, que nunca me deixaram desanimar.

Agradeço ao Prof^o José Machado a disponibilidade e o empenho que sempre demonstrou ao facultar-me as partituras indispensáveis à realização deste trabalho. Agradeço à amiga Prof^a Sandra Meister as suas revisões tão pertinentes e preciosas. Agradeço ao Prof^o Dr. Evgueni Zoudilkin a sua excelente orientação, fruto do seu saber e da sua vasta experiência, e ainda a disponibilidade que sempre demonstrou.

palavras-chave

Indeterminação; aleatório, reutilização de materiais

resumo

No presente trabalho propõe-se uma abordagem analítica das obras *Recitativo I, II, III e IV* do compositor português Jorge Peixinho (1940 – 1995). Obras para diferentes formações instrumentais, que vão desde instrumento solo, à música de câmara, passando pela acção cénica. O corpo do texto é constituído por seis capítulos. Este trabalho é um contributo para o conhecimento analítico da obra deste compositor que marcou a evolução da música portuguesa na segunda metade do século XX.

keywords

Indetermination; aleatory; re-utilization of materials

abstract

An analitical approach to the works *Recitativo I, II, III* and *IV* of the portuguese composer Jorge Peixinho (1940 – 1995) is proposed in this work. Works for differents instrumental groups, a *solo* piece, chamber music and scenic action. The body of the text is composed for six chapters. This work is a contribution to the analitical knowledge to the work of this composer, which profoundly marked the evolution of Portuguese music in the second half of the twentieth century.

Índice

Lista de abreviaturas e siglas	2
Introdução	3
1. Contextualização do Autor e da Obra	
1.1 – Jorge Peixinho – o Homem e a Obra	5
1.2 – Especificação e Caracterização da Indeterminação e da Obra Aberta na música do século XX	
1.2.1 – Indeterminação	11
1.2.2 – Obra Aberta	18
1.3 – Recitativos – Ciclo ou Peças isoladas?	21
2. Recitativo I	25
3. Recitativo II – Orpheu	36
4. Recitativo III	61
5. Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal	82
6. Especificidades das técnicas de composição da obra de Jorge Peixinho e do ciclo dos <i>Recitativos</i>	95
6.1 – Obra Aberta e Indeterminação nos <i>Recitativos</i>	104
6.2 – Citação nos <i>Recitativos</i>	111
Conclusão	114
Bibliografia Específica	116
Bibliografia Geral	118

Anexo I – Catálogo das Obras e Discográfico de Jorge Peixinho

Anexo II – Texto do *Recitativo II*

Anexo III – *Recitativo IV* - Reservatórios

Lista de abreviaturas e siglas

p. – página

pp. – páginas

GMCL – Grupo de Música Contemporânea de Lisboa

Ex. - exemplo

Exs. - exemplos

Esq. - esquema

S – Soprano

MS – Mezzo-soprano

H - Harpa

Mel – Melódica

P – Percussão

J. Peixinho – Jorge Peixinho

cc. – compassos

c. - compasso

2^aM – 2^a maior

2^am - 2^a menor

3^aM – 3^a maior

3^am – 3^a menor

4^aP – 4^a perfeita

4^aaum – 4^a aumentada

5^aP – 5^a perfeita

8^a – oitava

9^a – nona

2^{as} – segundas

3^{as} – terceiras

4^{as} – quartas

Ms/ms - Maiores/menores

Introdução

O presente trabalho debruça-se sobre as obras *Recitativo I, II, III e IV* de Jorge Peixinho. Um conjunto de quatro obras sobre o mesmo título, mas compostas para diferentes grupos instrumentais e em anos diferentes. *Recitativo I* para harpa *solo*, *Recitativo II* uma acção cénica para voz e conjunto instrumental, *Recitativos III e IV* para grupo de câmara instrumental. Apesar das diferentes obras que constituem este conjunto estarem numeradas, essa numeração não corresponde cronologicamente à composição das mesmas. Assim, a primeira obra a ser composta foi o *Recitativo I* (1966) mas a primeira a ficar concluída foi o *Recitativo III* (1969) uma vez que o *Recitativo I* só foi concluído em 1971/72. Por esta razão ao longo do presente trabalho iremos remeter muitos dos exemplos para o *Recitativo III* que funciona como um centro, existindo uma maior ligação de materiais entre esta obra e as restantes. Seguiram-se o *Recitativo II – Orpheu* em 1971 e o *Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal* em 1974.

A análise do estilo composicional de Jorge Peixinho nas obras *Recitativo* tem como principal objectivo contribuir para uma maior divulgação da música deste compositor, um dos grandes impulsionadores da música portuguesa contemporânea. Pretende-se ainda com este trabalho verificar se, tal como acontece em algumas obras orquestrais, onde o compositor faz uma reconstrução dos temas em obras sobre o mesmo título, também nos *Recitativos* se verifica esta reconstrução temática e/ou motívica.

O ciclo dos *Recitativos* caracteriza-se pela utilização que Jorge Peixinho faz de alguns procedimentos aleatórios e indeterministas que proporcionam ao intérprete liberdade na execução da obra. Encontramos também o recurso à técnica da citação na obra *Recitativo IV*. Ao nível formal estão presentes características da obra aberta.

O trabalho encontra-se dividido em seis capítulos. No primeiro, dividido em três subcapítulos podemos observar o evoluir da carreira e da personalidade que foi J. Peixinho. São ainda caracterizadas as correntes indeterminista e da obra aberta, tanto neste compositor como na música do século XX. E para terminar abordamos as quatro obras tentando verificar se estamos perante um ciclo. Os capítulos 2 a 5 apresentam-nos a análise de cada uma das obras. No capítulo 6 são abordadas as técnicas que este compositor utiliza na sua obra em geral, e nos *Recitativos* em particular. Especificando as técnicas da obra aberta, indeterminação e citação presentes neste ciclo.

Para que se torne mais fácil identificar diferentes passagens ou partes das obras, a localização das mesmas será feita por indicação do número de página (p.) uma vez que não existe indicação de compasso. Sempre que for necessário e para melhor compreensão do texto serão dados exemplos musicais, (**ex.**), e outras informações em texto aparecerão em esquemas (**esq.**). No capítulo 3 sempre que for necessário salientar algum excerto do texto, este aparecerá em **negrito**, por forma a que se destaque do corpo do texto.

Capítulo 1 – Contextualização do Autor e da Obra

1.1 Jorge Peixinho – O Homem e a Obra

Jorge Peixinho, cujo nome completo é Jorge Manuel Rosado Marques Peixinho, nasceu em 1940, no Montijo. Iniciou o seu contacto com a música aos 7 anos de idade, quando começou a estudar piano e um ano mais tarde iniciou, pela mão da sua tia Judite Rosado, o estudo da composição, onde demonstrou ter qualidades musicais excepcionais. Estas qualidades viriam a ser comprovadas por muitas pessoas que assistiram aos seus primeiros concertos. Antes de ingressar no Conservatório Nacional de Lisboa em 1951, já tinha composto inúmeras peças para piano, entre as quais destacamos *A Lágrima Perdida de Abril* (1948) que dedicou à sua mãe. No Conservatório é aluno de Artur Santos, durante os primeiros anos, nas classes de piano e composição. Numa entrevista que o compositor deu a Jorge Vaz Palma pode-se ler “(...) devo muito a Artur Santos, nomeadamente toda a formação da Harmonia tradicional, a relação com o Contraponto, a técnica de escrita contrapontística, (...) os princípios elementares de Análise, de Instrumentação e de Orquestração.”¹ Nos últimos anos do Curso Superior de Composição estudou com Croner de Vasconcelos, terminando o curso em 1956. Em simultâneo com os seus estudos musicais frequentou o primeiro ano do curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa em 1958. Nesse mesmo ano, com apenas 18 anos, e tendo terminado o Curso Superior de Piano, Jorge Peixinho parte para Itália como bolseiro da Fundação Gulbenkian a fim de poder continuar os seus estudos musicais. É por esta altura que recebe o prémio de Composição do Conservatório Nacional. Podemos dizer que termina aqui a primeira fase de aprendizagem do nosso compositor, Jorge Peixinho.

Como bolseiro da Fundação Gulbenkian ingressa na Academia de Santa Cecília, em Roma, tendo trabalhado nas classes de Boris Porena e Goffredo Petrassi. Estes dois compositores foram “os grandes responsáveis pela minha transformação, pela minha viragem e pelo meu despontar para a arte da Composição. (...) Os momentos que passei com estes dois Mestres foram fundamentais para mim, quer no capítulo da aprendizagem, quer no capítulo da actualização, não só da linguagem (em termos conceptuais), como também do próprio aprofundamento de toda a problemática da Composição.”²

Em Roma, Jorge Peixinho teve praticamente os seus primeiros conhecimentos sobre música contemporânea, uma vez que desconhecia a música de Webern, não conhecia quase nada de

¹ Palma, Eduardo Vaz, “Entrevista com o Compositor Jorge Peixinho”, in *Arte Musical*, nº 1, 1995, p.9

² *Ibidem*, p.9

Schönberg, e muito mal Stravinsky e Bartók. Como resultado dos seus estudos de música contemporânea, verifica-se, em 1959, uma viragem radical na sua linguagem estética. Esta é especialmente notória nas *Cinco Pequenas Peças para Piano*, compostas em Julho desse mesmo ano. Ainda durante esta fase trabalhou com Luigi Nono, de quem recebeu aulas particulares em Veneza, no Outono de 1960, e com quem realizou um estágio no Estúdio Electrónico de Bilthoven, na Holanda. Jorge Peixinho considera as suas aprendizagens com Nono como “fundamentais para o meu refrescar de ideias e para a aquisição de novas perspectivas, inclusivamente no domínio do desenvolvimento da minha própria linguagem, (...) em suma, todos os influxos que recebi de Luigi Nono revelaram-se extremamente importantes.”

³ Aqui fica concluída a segunda fase de Jorge Peixinho.

A terceira fase da sua aprendizagem é fruto do trabalho que realizou com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen nos *Meisterkurse* da Academia de Basileia, no ano de 1962, e na frequência de vários Cursos Internacionais de Darmstadt. Nestes cursos teve contactos com grandes compositores do século XX, nomeadamente com Ligeti, Kagel e Maderna. Como resultado desta aprendizagem surgem *Tríptico* (1960) e *Evocação* (1960), obras nas quais Jorge Peixinho trabalha com manipulações das relações intervalares, *Sobreposições* (1960), de especialização de melodias, timbres, densidades de acordes, *Episódios* (1960), *Políptico-1960*, *Concerto para Saxofone e Orquestra* (1961), *Sucessões Simétricas* (1961), obras nas quais aborda aspectos dodecafónicos, e *Estrela* (1962), em que trabalha com quatro operações de tratamento da série de alturas.

Jorge Peixinho regressou de Itália em 1961 com muita vontade de aplicar no terreno as estéticas e conceitos musicais que aprendeu na sua estadia no estrangeiro. A este propósito concede uma entrevista ao *Diário de Lisboa* onde afirma “A era tonal terminou: a música dodecafónica não é a arte do futuro é já a do presente.” ⁴ Ainda nesta entrevista podemos perceber que o compositor considera muito importante a sua aprendizagem em Itália e que pretende “desenvolver uma actividade pedagógica tão intensa quanto possível. Sinto que é preciso dar aos nossos jovens músicos a possibilidade do conhecimento da música viva: urge educá-los em quadros mais amplos que o da simples e rotineira convivência tonal.” ⁵ Nota-se que o compositor pretende abrir os horizontes da música em Portugal, uma vez que em relação à Europa havia um atraso de muitos anos.

³ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, pp.9/10

⁴ Entrevista, *Diário de Lisboa*, 25 de Julho de 1961, p.6

⁵ *Ibidem*, p.7

Além de compositor, Jorge Peixinho dá início a uma intensa actividade como ensaísta, publicando as suas análises de obras de Debussy em vários números do *Jornal de Artes e Letras* no verão de 1962, e como conferencista, dirigindo em Portugal diversos cursos de introdução à música contemporânea em colaboração com Louis Saguer, Pierre Mariétan e Filipe de Sousa. A sua atitude vanguardista leva-o a associar-se, no início da década de 60, a um grupo de escritores e artistas. Em Janeiro de 1965, participou, conjuntamente com os harpistas Clotilde Rosa e Mário Falcão e quatro poetas experimentais, num *happening* na Galeria Divulgação, que provocou grande polémica na imprensa.

Como intérprete apresentou-se em diversos concertos, divulgando obras de música contemporânea. Um destes concertos foi associado à primeira visita de Stockhausen a Portugal, em 1961, no qual Jorge Peixinho tocou obras de John Cage e o pianista David Tudor tocou obras de Stockhausen. Um concerto que também gerou alguma polémica. Ao longo de toda a década de 60, Jorge Peixinho mantém contactos no estrangeiro para se manter actualizado quanto às novas tendências da música europeia, que revelam uma maior abertura do serialismo às técnicas aleatórias, à indeterminação a diferentes níveis e à reavaliação das estéticas musicais para além do serialismo. Jorge Peixinho deixou-se influenciar por estas novas tendências da música europeia dos anos 60, facto que pode ser notado em diversas obras do compositor desta época. No entanto, Jorge Peixinho não fez um uso do serialismo de forma rígida. Dava sempre o seu cunho pessoal, aplicando os aspectos técnicos de forma mais flexível e mostrando um enorme interesse pela investigação, pela descoberta de novas sonoridades e pelo experimentalismo. É disso exemplo o ciclo dos *Recitativos* onde se nota que existe da parte do compositor uma vontade de experimentar novas formas de construção de um mesmo material, utilizando pequenos elementos que vão sendo transferidos e transformados ao longo das quatro obras. Para além disso, vemos que existe também uma preocupação com uma nova concepção de tempo musical que muitas vezes é construído por blocos, como no caso dos *Recitativos II* e *IV* onde por vezes não existe um elemento de ligação entre as diferentes secções. Este ciclo utiliza a indeterminação ao nível métrico e rítmico. A indeterminação vai criar uma forma diferente de percepção de todo o universo sonoro, em todos os seus parâmetros. A música vai sendo percebida por diferentes momentos sonoros que, de acordo com a sequência em que são tocados, criam a noção de tempo da obra.

Os últimos anos da década de 60 foram cruciais para a criação artística de Jorge Peixinho, pois sentia a necessidade de ultrapassar os conceitos seriais, evoluir para uma estética mais abrangente e ao mesmo tempo equilibrada, técnicas menos construtivistas e com tendência para uma expressão viva. “Em 1966 aparece o primeiro momento de ultrapassagem dessa fase em que procuro novos meios de expressão; não exactamente no caso das *Situações 66*, que é uma

obra ainda bastante vinculada ao universo serial, mas é dessa época que data a primeira versão incompleta de *Coração Habitado*, sobre poemas de Eugénio de Andrade, e os primeiros esboços de *Recitativo III*, que vieram a ser compostos em 69 e a sofrer ainda uma revisão já em 1970. Em 67, há um momento de crise, de contradições internas de linguagem e de perspectivas estéticas com *Nomos* para orquestra.”⁶ Este momento de crise, ao qual J. Peixinho se refere, pode estar relacionado com o facto do compositor manifestar vontade de mudar, o que virá a acontecer em 1968 quando compõe *Euridice Reamada* onde “eu procuro uma renovação de linguagem, de processos, e de uma forma no tempo bastante diferenciada (...) procuro diversas concepções de tempo dentro da própria obra.”⁷

Ainda nesta década, Jorge Peixinho participou em vários programas de rádio e televisão, na maior parte deles como divulgador da música contemporânea. Iniciou uma longa colaboração com Ernesto Sousa no domínio teatral e multimédia. Assim, em 1966 compôs a música para *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão, com encenação de Ernesto de Sousa e colaborou também em muitos outros eventos do género. Em 1965 começou a leccionar no Conservatório de Música do Porto, facto que é considerado pelo compositor como uma forma de completar a sua actividade musical. “Esta vertente que completa toda a minha actividade e que (...) vai modelar a minha própria personalidade musical ou, se quiser, a minha própria personalidade no campo global da música. E tem havido sempre esta espécie de contínua equação entre a composição e a actividade pedagógica, que me tem ensinado muito. Tenho aprendido muito comigo próprio pelo estímulo que produz em mim a actividade pedagógica, não só em relação à minha música, ou à música contemporânea em geral, mas também em relação à música do passado.”⁸

Em 1970 fundou, juntamente com alguns músicos portugueses, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), que tem realizado uma importante acção de divulgação da música do nosso tempo, em especial da nova música portuguesa, realizando vários concertos em diversos países da Europa, nomeadamente nos Festivais de Royan e MANCA em Nice, RNE em Madrid, Santiago de Compostela e Sevilha, entre outros. Ao GMCL ficam associadas muitas primeiras audições de compositores portugueses e estrangeiros, muitas delas realizadas em festivais fora do país.

O GMCL, como divulgador da música contemporânea e sendo pouco conhecido nos primeiros anos da sua existência, enfrentava uma certa apatia do público, tendo no entanto um papel fundamental na criação e divulgação artística da música de Jorge Peixinho, pois grande parte da

⁶ Entrevista, *Crítica*, Julho de 1972, p.7

⁷ *Ibidem*, p.7

⁸ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.8

música de câmara do compositor pós anos 70 foi composta propositadamente para ele, tal como para diversas formações instrumentais mais reduzidas destinadas a alguns músicos solistas dentro do grupo. Como conhecedor da estrutura do grupo, Jorge Peixinho escreveu várias obras pensadas especialmente para ele. Ao longo do tempo, a sua formação nunca foi rígida e bem definida, facto que influenciou a trajectória da criação artística do compositor. “Havia um tempo em que não tínhamos clarinete, (...) em que não tínhamos solista vocal (soprano), tempos houve em que não tínhamos violino, enfim, tempos houve que tínhamos outros instrumentos. Inclusivamente ao longo da minha produção, no catálogo das minhas obras escritas para o GMCL, quase que se poderia recriar a própria evolução do grupo, e ver que num determinado ano há obras que não têm violino, noutro ano há obras que não têm trompete, outras que não têm clarinete, etc., e assim sucessivamente. É evidente que tal acabou por se reflectir nos aspectos da minha criação, aspectos esses que em princípio eram negativos – pelo facto de não poder contar com um determinado instrumento ou com um determinado músico – mas que acabavam por ser estimulantes, acabavam por refrescar e dar uma imagem do grupo muito multifacetada, muito diferenciada.”⁹

No início dos anos 70 a linguagem musical de Jorge Peixinho evolui segundo duas vertentes: a procura de novos universos sonoros e a citação como forma de alargar a sua linguagem, mantendo o contacto com o passado. Estas duas vertentes estão presentes no ciclo dos *Recitativos*. Esta evolução demonstra a tendência de minorar a importância do aspecto melódico, muitas vezes substituído por unidades sonoras verticais, nas quais este aspecto se torna secundário. “Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo.”¹⁰ O aspecto melódico de algumas obras do compositor dos anos 70, muitas vezes associado à expressividade melódica das citações empregues que se apresentam mais óbvias nos anos 70 e menos nos anos posteriores, passa a ser integrado na linguagem musical do compositor no final da sua vida (*Viagem da Natural Invenção*). Na obra experimental *Voix*, com a qual o *Recitativo IV* tem semelhanças ao nível da linguagem verificamos que para além da utilização dos princípios da obra aberta, existe uma desvalorização do aspecto melódico, pois os diversos motivos e linhas melódicas presentes nas texturas orquestrais funcionam como elementos texturais construtivos, perdendo a sua funcionalidade melódica. O compositor cria algumas texturas gigantescas que funcionam como um efeito em que a linearidade é reduzida à movimentação global do gesto tímbrico.

⁹ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, pp.5/6

¹⁰ Entrevista, *Vida Mundial*, 3 de Janeiro de 1969, p.38

A obra *Sucessões Simétricas II* tem um papel fundamental na evolução da linguagem musical de Jorge Peixinho. Nesta obra, o compositor aproveita o material da sua obra homónima para piano, composta 10 anos antes. Da mesma forma, podemos considerar que o ciclo dos *Recitativos* aborda esta problemática, uma vez que o material do *Recitativo III* é utilizado e recriado nas restantes obras, existindo assim uma recriação motivico-temática.

O uso da citação também é importante na linguagem deste compositor. Por exemplo, em *As Quatro Estações*, cita Vivaldi (da obra homónima), Haydn, Beethoven, Strauss, Debussy, Wagner e Berg. O modo de citação vai desde a citação pura, uma colagem dum objecto da obra citada, até à recomposição deste objecto a nível rítmico, tímbrico, harmónico ou melódico, mantendo ou não a sua discursividade original. A exploração da técnica de citação caracterizou principalmente as obras dos primeiros anos da década de 70. Esta técnica destaca-se nas obras *Ma Fin Est Mon Commencement* (1972), *Recitativo IV* (1974), *Elegia* (1976), *Lov I* (1978) e, de uma forma mais radical, em *A Idade do Ouro* (1973).

O vanguardismo de Jorge Peixinho cruzou-se nos últimos anos da década de 60 e início de 70, antes do 25 de Abril, com o factor ideológico e político. “A vanguarda é essencialmente revolucionária, em relação a todos os valores ideológicos, estéticos e morais.”¹¹ O compositor pretende integrar a música contemporânea num contexto social, afirmando com clareza as suas simpatias marxistas: “Esses aspectos de ordem sociológica, histórica, podem fracassar se forem aplicados de um modo mecanicista (...). Acho em princípio uma crítica válida, aquela em que se pretende fazer uma interpretação à luz do materialismo dialéctico. As outras não têm qualquer ideologia subjacente, e então, quando não ‘há’ qualquer ideologia, quer dizer que esta existe e é sempre reaccionária.”¹² Marcadas por este espírito nasceram: *CDE* (1970), peça baseada nas notas dó (C), ré (D), mi (E), simbólicas de um movimento antifascista (Comissão Democrática Eleitoral); *Quatro Peças para Setembro Vermelho* (1972), inacabada, dedicada ao povo palestino; *Morrer em Santiago* (1973), alusiva ao golpe de Pinochet no Chile; *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), em memória do líder do PAIGC (movimento de libertação da Guiné-Bissau). Já depois do 25 de Abril o compositor compõe *Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal* (1974), *Madrigal I* (1975) e *Aurora do Socialismo* (1975). Voltaremos a este assunto no Capítulo 5.

Ao longo da sua carreira, Jorge Peixinho recebeu encomendas de várias instituições portuguesas. Uma produção abundante e variada como compositor conferiu-lhe “um lugar de maior relevância nas correntes vanguardistas Portuguesas, mas a sua actividade multiplicou-se

¹¹ Entrevista, *Diário de Lisboa*, 7 de Agosto de 1969

¹² Entrevista, *Crítica*, Julho de 1972, p.10

igualmente por muitos domínios, como o ensino, a apresentação como pianista, a organização de concertos, a musicografia, a crítica, a realização de conferências.”¹³ É difícil enquadrar a trajectória de Jorge Peixinho numa única corrente “devido à multitude de correntes e experiências musicais em que Peixinho bebeu, à riqueza intrínseca do seu pensamento musical e aos seus hábitos compositivos – a frequente recomposição de peças ou reutilização de materiais e o retorno, em momentos diversos, de ideias esboçadas ou exploradas em obras anteriores.”¹⁴ O compositor faleceu a 30 de Junho de 1995.

Jorge Peixinho deixou-nos um vasto legado, com algumas das suas obras ainda inéditas, quase dez anos após a sua morte. Destacam-se apenas algumas das obras, uma vez que não poderíamos enunciar todas, que se consideram mais pertinentes na sua produção: *Políptico 1960*, *Políptico II*, *Sobreposições*, *Tríptico*, *Sucessões Simétricas I, II, III*, *Dominó*, *Diafonia A*, *Kinetofonias*, *Euridice Reamada*, *Nomos*, *Voix*, *Música para O Gebo e a Sombra*, *Viagem da Natural Invenção* e *Recitativos I, II, III, IV*, entre muitas outras.

1.2 – Especificação e Caracterização da Indeterminação e da Obra Aberta na música do século XX

1.2.1 – Indeterminação

O Indeterminismo é uma “doutrina filosófica que postula a ausência de determinismo, quer metafísico, quer científico ou psicológico. Os filósofos e os cientistas que perfilham a doutrina alegam que a imprevisibilidade dos factos seria devida à sua natureza aleatória: não são efeito necessário dos seus antecedentes, de forma que uma dada situação pode ter resultados diferentes(...)”¹⁵ Esta doutrina, presente na evolução do pensamento musical, não está desligada das outras artes nem da visão que o ser humano começa a ter após as guerras que marcaram a primeira metade do século XX. Assim, “uma obra de arte pode fazer afirmações sobre o mundo através do próprio assunto (...)”¹⁶ ou através da forma como é estruturada, manifestando “enquanto forma as tendências históricas e pessoais que aí terminarão e a implícita visão do mundo que um certo modo de formar manifesta.”¹⁷ São estes os motivos que

¹³ Picoto, José Carlos, inserido numa nota de programa escrita aquando da primeira audição absoluta da obra *Sucessões Simétricas III*, no Grande Auditório da Gulbenkian e na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, em Novembro de 1975

¹⁴ Ferreira, Manuel Pedro, “A obra de Peixinho: problemática e recepção”, 1996, p.229

¹⁵ Focus enciclopédia internacional – vol. III, p.142

¹⁶ Eco, Umberto, *Obra Aberta*, 1989, p.36

¹⁷ *Ibidem*, p.36

conduziram os artistas do século XX, em particular os músicos, à criação de novas formas de expressão, bem como à utilização de diferentes termos.

Os termos acaso, indeterminação e aleatório são todos usados para descrever o uso de procedimentos aleatórios na composição, a variedade da execução ou ambos. Por vezes, encontramos outros termos como: música estocástica, forma aberta e notação gráfica ou partituras gráficas. O termo música estocástica ¹⁸ foi primeiramente usado pelo matemático suíço do século XVIII, Bernoulli, em relação às leis matemáticas da probabilidade. Aplicado por Xenakis (1922/2001) aos procedimentos musicais em que, acima de tudo, os contornos sonoros são pré-determinados, embora os seus pormenores sejam deixados ao acaso ou trabalhados à parte, matematicamente, pelo compositor; isto é, o acaso, em termos de probabilidades, é restrito ao processo de composição, sendo o resultado completamente anotado para o executante. A forma aberta ¹⁹ é um procedimento estrutural, onde a sequência e/ou a construção das partes da obra escrita é variável, usado pela primeira vez por Ives, Cowell e Grainger, mas desenvolvido como indeterminação por John Cage e Earl Brown. Podemos considerar que uma obra tem características da forma aberta quando proporciona ao fruidor uma “multiplicidade e mobilidade de leituras.” ²⁰ A notação gráfica ou as partituras gráficas surgem quando compositores de *avant-garde* do século XX usam analogias visuais desenhadas para expressar as suas intenções no que respeita aos sons e texturas pretendidas. “Algumas partituras indicam parâmetros musicais distintos (...) outras omitem deliberadamente qualquer sinal de notação ou indicação musical, procurando estimular a criatividade do executante.” ²¹ Assim, encontramos partituras que vão desde fragmentos de pautas com notas convencionais até às sugestões puramente gráficas de curvas melódicas, âmbitos dinâmicos e rítmicos, entre outros parâmetros. Uma das grandes inovações é que não existem duas execuções iguais da mesma obra, não apenas, por uma questão de interpretação, mas, também porque em muitos casos existe uma diferença substancial ao nível do conteúdo musical. No caso do ciclo dos *Recitativos* encontramos algumas destas características, nomeadamente nos *Recitativos II, III e IV* onde existem alguns exemplos de notação gráfica constituídos por pequenas curvas e linhas que sugerem ao intérprete a direcção do som.

¹⁸ Kennedy, Michael, Dicionário Oxford de Música, 1994, p.239

¹⁹ *Ibidem*, p.263

²⁰ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p.35

²¹ Kennedy, Michael, *Op. Cit.*, p.535

Apesar de muitas vezes os termos aparecerem ligados, “acaso/aleatório” e “indeterminação” não são idênticos. O primeiro cria formas fixas que não variam de execução para execução, enquanto o segundo cria formas que variam a cada nova execução. O termo indeterminação é utilizado, por exemplo, por John Cage. Este aplica-se no domínio da execução. É ilimitado, pois são os modos possíveis de interacção entre a liberdade e a autoridade, a medida em que o acaso pode ser controlado. Pode ser manifestado sob a forma de secções indeterminadas, ou secções distintas, que dão origem à denominada forma aberta, onde o executante vai escolher a ordem para a execução dessas secções. O *Recitativo IV* vai proporcionar essa liberdade de escolha em determinadas secções, nomeadamente nos fragmentos que o compositor denominou por reservatórios.²²

A partir de finais do século XIX e início do século XX a música começa a sofrer grandes transformações. Assistimos ao nascer de uma “nova música” como já havia acontecido anteriormente com a *ars nova* no século XVI e a *nuove musiche* no século XVII. A utilização do adjectivo “nova” aplica-se à música das três primeiras décadas do século XX e pretende traduzir uma rejeição face ao passado, nomeadamente aos princípios que até então regiam a música, como a tonalidade, o ritmo e a forma musical. Já que o sistema que estava “institucionalizado” era o sistema tonal, o ouvinte podia prever a harmonia que iria escutar, poderia antecipar uma linha melódica, mesmo que não tivesse conhecimentos da obra, uma vez que os encadeamentos harmónicos eram “sentidos”. Tudo girava à volta da dicotomia tensão/relaxamento, da relação entre as notas e também da relação consciente ou subconsciente que existia entre o compositor e o intérprete. A interacção que existia entre ambos fazia com que alguns parâmetros fossem especificados pelo compositor através da notação, mas que outros fossem deixados ao critério do intérprete, quer por convenção, quer pela inexistência de sinais de notação adequados. Como exemplos desta liberdade convencional encontramos: a “opção entre vozes e instrumentos na maior parte da música polifónica até final do século XVI; a instrumentação opcional no século XVII; o baixo contínuo, onde o cravista tocava o que bem entendia sobre a linha de baixo da partitura; os ornamentos não especificados de uma linha melódica nos séculos XVII e XVIII; o reforço da orquestra sinfónica no século XVIII com trompetes e tambores não especificados na partitura.”²³ Claro que por vezes a notação não seria muito rigorosa como por exemplo no caso das dinâmicas que mesmo com diferentes níveis e gradações de intensidade não eram executadas sempre da mesma forma.

Segundo Paul Griffiths (2001), podemos encontrar no século XVIII alguns exemplos de música com carácter indeterminista, nomeadamente em algumas peças para teclas de Mozart e Haydn,

²² Este ponto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

²³ Grout, Donald J., Palisca, Claude V., *História da Música Ocidental*, 1994, p.748

uma vez que, por vezes, existiam aspectos nas obras que não estavam determinados, por exemplo uma melodia que podia ser tocada sobre um determinado padrão rítmico ou uma *cadenza* que não estava escrita e que proporcionava ao intérprete um momento de improvisação. Assim sendo, podemos considerar algumas obras destes compositores como contendo aspectos indeterminados; no entanto, pensamos que esta opinião é discutível porque, embora determinados parâmetros possam não estar definidos e possam proporcionar ao intérprete liberdade, não as poderemos considerar com a visão da música indeterminista, tal como é entendida no século XX, pois são coisas diferentes. Caso contrário, desde a Idade Média que teria existido música com características indeterministas, por existirem nessas obras alguns parâmetros que são deixados ao critério do executante.

“To summarize, the expanded rhythmic resources of contemporary music include nonmetric and ametric rhythms, accents which shift in relation to the beats and bar lines, asymmetric meters, changing time signatures, added values, augmentation and diminution by unconventional ratios, and metric modulation.”²⁴ Podemos então considerar que o que caracteriza uma obra de música contemporânea é a utilização de ritmos assimétricos, acentuações que não estão relacionadas com compassos, métricas irregulares, mudanças de tempo, ritmos utilizados por aumentação e/ou diminuição.

Ao longo do século XX e como consequência da evolução que vinha a ocorrer desde meados do século XIX, nomeadamente com a introdução de cromatismos e relações harmónicas cada vez mais complexas, os compositores vão caminhando na descoberta de novas formas para trabalhar os diferentes parâmetros da música, na procura constante de controlar e de prever tudo o que iria acontecer. A música depois de 1950, no pós-segunda guerra mundial, estava impregnada de um sentido muito grande de novidade, o que conduz a uma reformulação do próprio conceito. Esta novidade está relacionada com a necessidade que alguns compositores sentiram de ir procurar noutras culturas, o que talvez já não encontravam na sua própria cultura. Partiram à descoberta das culturas orientais.

²⁴ Dallin, Leon, *Techniques of Twentieth Century Composition a guide to the materials of Modern Music*, 1974, p.69

Na música contemporânea do séc. XX todos os parâmetros são tidos em conta: a melodia tradicional é substituída por um retalho de sons, o ritmo é captado de forma superficial, porque as marcações de compasso não são utilizadas de forma rígida e são explorados os registos extremos, através do uso de harmónicos, deixando de existir a harmonia funcional, um centro tonal. O que Schönberg chama de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) é um antecessor das explorações tímbricas que irão acontecer mais tarde. Podemos observá-las em Stockhausen, que utiliza a *Klangfarbenmelodie* como uma composição tímbrica, isto é, vai criar uma obra baseada na abordagem de diferentes técnicas aplicadas ao timbre. Schönberg afirma “we will learn that there are chords of timbre, melodies of timbre (...)”²⁵. Em *Stimmung*, Stockhausen utiliza um único acorde durante 75 minutos, recorrendo à técnica da composição tímbrica “(...) *Klangfarben* or timbre composition isn’t just a matter of changing the overtones, as many people think, or working with filters and filtering out or adding overtones or noise bands of certain widths. The secret of timbre composition lies in the production of very specific cycles of rhythmic changes. At first it’s not so important what these changes are because you speed them up to such an extent that the resulting timbre is a newly perceived unity. It has a certain timbre characteristic, and you don’t consciously analyze how it’s composed in its microstructure, you can no longer analyze the original components once such a sound is obtained, since the same timbre can be obtained in many different ways. So this process can’t be reversed once certain timbres are produced. The timbre is thus basically the result of a rhythmic microstructure which is speeded up enormously so that all the parameters become interchangeable somehow because you can determine a whole group position only as a sequence of dynamic changes (...)”²⁶

“(...) A indeterminação inaugura a pesquisa de formas abertas que se configuram como um campo de possibilidades, em lugar de se apresentarem ao ouvinte como objectos de arte definidos e acabados.”²⁷ Esta nova atitude cria maior responsabilidade ao executante, uma vez que este passa a ser também um compositor, porque, no momento em que toma a decisão de tocar a peça com aquela sequência e não com outra, está a “compor” para aquele instante.

Segundo o dicionário New Grove, aleatório é um termo aplicado à música cuja composição e/ou execução é, em maior ou menor grau, não determinada pelo compositor. O termo exclui algumas categorias como por exemplo: improvisação no órgão, *cadenza*, *ossia* (termo usado com o sentido de “ou outro” para indicar uma versão alternativa de uma passagem musical, por exemplo, a alternativa simplificada do compositor para uma secção difícil, a uma emenda de

²⁵ Cott, Jonathan, *Stockhausen Conversations with the Composer*, 1974, p.37

²⁶ *Ibidem*, p.82

²⁷ Terra, Vera Regina Rebello, “Indeterminação – o acaso e o aleatório na música do século XX”, in www.ilea.ufrgs.br, 1999

uma edição do texto do compositor que se presume estar errada)²⁸, *ad libitum*, pausas não medidas, entre outras.

Podemos considerar três tipos de técnica aleatória: primeiro, o uso de procedimentos aleatórios na construção das composições fixas – este tipo de composição é baseado em procedimentos aleatórios e envolve o uso de procedimentos do acaso na forma de determinação dos aspectos musicais que estão para ser notados, a menos que outras técnicas aleatórias sejam também usadas, sendo o resultado da partitura não menos fixo que uma composição convencional; segundo, permitir ao executante a escolha entre as opções formais previstas pelo compositor – ao utilizarem notações aleatórias muitos compositores estavam já a proporcionar ao executante uma opção de escolha, outros, porém, optaram por não utilizar essas notações mas, através de indicações quer no início das obras quer ao longo da partitura, também deixam ao intérprete uma grande variedade de escolhas e de opções que lhe darão liberdade; terceiro, métodos de notação que reduzem o controlo do compositor sobre os sons de uma composição – encontramos em muitas partituras novos sinais que foram sendo criados pelos compositores para que o intérprete compreenda o que o compositor pretende com determinado sinal. Assim, encontramos novas formas de notação para tornar os sons indeterminados, usando por exemplo gráficos ou textos entre outros sinais.²⁹

Numa entrevista que deu ao *Jornal de Letras e Artes* em 22 de Novembro de 1963 Jorge Peixinho é questionado sobre se a liberdade concedida ao executante na música aleatória não submete o compositor ao intérprete, ao que ele responde: “a nova liberdade é revelada (...) através de uma concepção revolucionária da obra musical: a forma aberta, a obra aleatória, a introdução dos conceitos de álea e de «acaso» condicionando na factura compositiva e na relação criador-intérprete, como acção estimulante. Vou especificar com clareza: uma nova orientação na arte musical, concepção de formas móveis ou abertas – em geral dependentes dos elementos estruturais de mobilidade interna – nas quais o intérprete age sobre a montagem dos fragmentos ou secções, sobre a sua ordem de sucessão, sobre o «percurso» da obra. Noutros casos, o compositor deixa ao cuidado do intérprete a escolha das intensidades, das relações rítmicas, por vezes mesmo dos sons (alturas), dentro de determinadas condições fixadas previamente por aquele. (...) Creio que já foquei cabalmente a enorme importância e responsabilidade do executante da música de hoje, e a profunda diferença existente entre a concepção actual e a do romantismo oitocentista. À imagem do virtuose inteligentemente afectivo, contrapõe-se-lhe a do intérprete mediador, inteligente, recriador.”³⁰

²⁸ Kennedy, Michael, *Op. Cit.*, 1994, p.524

²⁹ Podemos encontrar no capítulo 6 todos os sinais utilizados por J. Peixinho nas obras *Recitativo*.

³⁰ “Entrevista com Jorge Peixinho” in *Jornal de Letras e Artes* em 06 de Novembro de 1963, p.12

Por tudo o que foi referenciado, podemos enquadrar o ciclo dos *Recitativos* na corrente da indeterminação, podendo distinguir dois tipos de indeterminação: na escrita e na composição. No primeiro tipo o intérprete tem um papel fundamental, uma vez que é ele quem vai escolher e decidir muitos dos parâmetros da obra; este tipo de indeterminação pode ser utilizada a vários níveis: alturas, sequência intervalar, timbre e durações. No segundo tipo, o intérprete tem menos liberdade, uma vez que é o compositor quem utiliza os métodos da indeterminação que conduzem depois à obra aberta. “(...) as obras abertas tornam-se um convite à liberdade que, usada a um nível de função estética, não poderá senão desenvolver-se também no plano dos comportamentos quotidianos, das decisões intelectuais, das relações sociais.”³¹ Podemos considerar estas obras como pertencendo à corrente da indeterminação e do aleatório, uma vez que Jorge Peixinho não utiliza indicação de compasso. Assim, os valores rítmicos que são utilizados não correspondem, quer ao nível da escrita quer ao nível da execução, aos valores utilizados na escrita tradicional. Encontramos também indeterminação ao nível dos andamentos, uma vez que as indicações existentes são aproximadas, tal como nos indica o próprio compositor na primeira folha da partitura.

Podemos considerar que este ciclo contém os dois tipos de indeterminação, uma vez que existem determinados factores que são deixados ao critério do intérprete, desde notas que não têm duração, à ausência de marcação de compasso, aos ritmos que não são precisos, aos ritmos em acelerando e aos momentos de improvisação. Surge também a introdução do silêncio com uma função estruturante na obra e com um carácter importante. A indeterminação está ligada à obra aberta, mas, no entanto, poderíamos considerá-las ao mesmo tempo como “duas opostas interpretações históricas dos fenómenos de abertura e indeterminação na arte contemporânea”.³² De certa forma, a obra aberta deixa transparecer para o público que também a arte tem uma visão da crise que atravessa o mundo.

³¹ Eco, Umberto, 1989, p.39

³² *Ibidem*

1.2.2 – Obra Aberta

A indeterminação conduz à obra aberta. “A poética da obra «aberta» tende (...) a promover no intérprete «actos de liberdade consciente», a pô-lo como centro activo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a própria forma (...)”³³ De facto, o ciclo dos *Recitativos* pode ser considerado como contendo elementos da obra aberta porque, ao deixar que determinados parâmetros sejam escolhidos pelo intérprete, a forma global da peça irá mudar a cada nova execução. Claro que esta obra não terá o mesmo grau de «abertura» que por exemplo uma obra de Stockhausen ou John Cage, uma vez que existem vários graus de «abertura» que podem ser atribuídos a uma obra.

“(...) as poéticas contemporâneas propõem-nos uma gama de formas que fazem apelo à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. (...) Nenhuma obra de arte é de facto «fechada», pelo contrário, cada uma encerra, na sua definitude exterior, uma infinidade de «leituras» possíveis.”³⁴

A obra aberta oferece ao executante múltiplas possibilidades de interpretação. E o ouvinte, ao ter a possibilidade de participar no processo criativo, tem também um maior grau de fruição, uma vez que é confrontado com a imprevisibilidade do seguimento da obra e levado a fruir cada instante de forma isolada. Tanto no caso do intérprete, como no do ouvinte, verificam-se manifestações diferentes da mesma atitude interpretativa; cada vez que faz uma leitura ou contempla uma obra, o fruidor está a (re)criá-la. Podemos encontrar nos *Recitativos II* e *IV* um certo grau de abertura, no *Recitativo II* quando o compositor deixa ao critério dos músicos o final das obras, apenas lhes dando indicação de que devem abandonar o palco à medida que o desejarem. No *Recitativo IV* encontramos diversos fragmentos denominados por reservatórios que contêm pequenas linhas melódicas que serão executadas pela ordem que o intérprete desejar, todas ou só algumas, podendo haver um critério na escolha das partes pelo intérprete, à semelhança da obra *Klavierstück XI* de Stockhausen.

Em algumas obras abertas verifica-se um maior nível de indeterminação, pois o compositor deixa ao intérprete uma liberdade sem limites na constituição da forma. É o caso de *Klavierstück XI*, de Stockhausen. Nesta obra, o intérprete escolhe a sequência das secções que a constituem aleatoriamente, segundo o olhar. Ao nível da microforma todo o material sonoro se apresenta rigorosamente escrito. A componente da indeterminação, sendo fundamental na

³³ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, 1989, p.69

³⁴ *Ibidem*, 1989, p.95

macroforma da obra aberta, também pode ser aplicada ao nível da microforma. Deste modo, em determinadas secções da obra, o compositor pode expor um mínimo de regras quanto à interpretação, deixando ao intérprete não só a escolha da estruturação formal, como a participação na elaboração do material sonoro.³⁵ Tal como já foi referido, existe no *Recitativo IV* uma certa semelhança com esta obra, no entanto, o intérprete poderá escolher tocar todos os fragmentos ou apenas uma parte dos que estão escritos nos reservatórios, portanto, a sua ordem é que é aleatória.

“When the timbre, structure, and dynamics of two sounds are so different as to avoid the traditional concept of melody, they become *events*.”³⁶ Numa obra aberta, o conceito de “momento” é fundamental para o entendimento da sua estética. O “momento” apresenta-se não só como momento concreto de audição, mas também como uma unidade formal independente de outros momentos igualmente importantes. Uma estrutura musical já não determina necessariamente a estrutura seguinte, pois a sequência é imprevisível. Esta imprevisibilidade da sequência dos momentos musicais pode ser apresentada em níveis diferentes, dependentes das regras de indeterminação, controlando a continuidade da obra através de secções de transição ou acentuando a imprevisibilidade do resultado sonoro na sequência dos momentos. Assim, quando um compositor pretende introduzir nas suas obras características de uma obra aberta, recorre geralmente a uma nova concepção do tempo musical, aquilo que Stockhausen denominou de momento ou forma momento, ou seja, uma obra composta por uma sucessão de momentos que criam pulsações métricas específicas dessa mesma obra. Esta nova concepção de tempo sonoro pode ser encontrada em algumas obras de Jorge Peixinho, *Sucessões Simétricas I, Recitativos I, II, III e IV*, onde o compositor cria uma série de secções de curta duração separadas por momentos suspensos. Por exemplo no *Recitativo I*, Jorge Peixinho utiliza uma série de suspensões que separam as diferentes secções.³⁷ Já nos *Recitativos III e IV* existem diversas secções curtas que acabam por ser momentos que podem ser considerados únicos, mas que no seu conjunto formam a obra.³⁸ Quase que se pode dizer que a obra poderia terminar no final de qualquer secção, uma vez que não existe muitas vezes um elo de ligação entre elas.

Em relação à informação na obra aberta, Umberto Eco afirma que na poética da abertura de uma obra “se implica a procura de uma fonte de mensagens possíveis, dotada de uma certa *desordem*”³⁹. Esta “desordem” torna-se importante para o entendimento da evolução da obra

³⁵ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

³⁶ Cope, David, *New Directions in Music*, 1993, p.142

³⁷ Este assunto será mais desenvolvido no capítulo 2.

³⁸ Este assunto irá ser mais desenvolvido nos capítulos 4 e 5 respectivamente.

³⁹ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, p.146

aberta nos anos 60. Nesta década, uma das preocupações dos compositores dizia respeito à vontade de controlar esta “desordem”, porque assim poderiam criar a abertura de uma obra uma vez que ela conteria diferentes mensagens e seria portadora de uma multiplicidade de interpretações.

“A liberdade controlada pelo rigor, o rigor que só faz sentido se tiver liberdade.” ⁴⁰ Podemos considerar que as obras de Jorge Peixinho estão de alguma forma ligadas a um certo grau de “liberdade” associada ao rigor. Estes “dois termos fundamentais (...) têm sido utilizados principalmente por Pierre Boulez (...) no seu pensamento criador.” ⁴¹ Jorge Peixinho considera essencial articular estas duas ideias e tenta aplicá-las na sua música, tal como outros compositores o fizeram anteriormente. “Bach, Mozart e Beethoven personificam o rigor e a liberdade; as formas rigorosas e as formas de liberdade. Quando ouvimos a música de Liszt, que é paradigmática de muito mais liberdade do que de rigor, apercebemo-nos imediatamente de todo o rigor de que se serviu para controlar toda essa liberdade (...)”, ⁴² afirma Jorge Peixinho numa entrevista. O ciclo, sobre o qual se debruça este trabalho, é composto por quatro obras e todas elas apresentam diferentes níveis de “liberdade”. O *Recitativo I*, para Harpa *solo*, é aquele que apresenta um menor grau de liberdade, uma vez que a obra é um todo, apesar de estar dividida em secções, proporcionando ao intérprete liberdade ao nível, por exemplo, das suspensões, dos ritmos sem duração definida e das diferentes indicações de dinâmica. O *Recitativo III* segue um pouco a ideia presente na primeira obra desenvolvendo-a, e, como está escrito para um grupo de três instrumentos, vai criar momentos de maior liberdade. Os *Recitativos II* e *IV* são obras que apresentam um elevado grau de liberdade, tanto ao nível estrutural como formal. ⁴³

⁴⁰ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.13

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

⁴³ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

1.3 – Recitativos – Ciclo ou Peças isoladas ?

Sob o título *Recitativo* encontramos quatro obras compostas por Jorge Peixinho entre 1966 e 1974. As obras são: *Recitativo I* (1966–71/72) para harpa *solo*; *Recitativo II – Orpheu* (1970-71) uma acção cénica para soprano, meio-soprano, harpa e percussão com textos de Raúl Brandão e Herberto Helder; *Recitativo III* (1969) para harpa, flauta e percussão; e *Recitativo IV – 25 de Abril em Portugal* (1974) para flauta, flautim, guitarra, viola d’arco, fagote, contrafagote, percussão, vibrafone, piano, celesta, melódica e fita magnética.

Os *Recitativos* integram dois períodos diferentes na vasta obra do compositor Jorge Peixinho. Segundo José Carlos Picoto existem “vários períodos que se podem considerar na sua trajectória evolutiva: (...) dodecafonismo livre (1959–1961); (...) música serial e nova organização do espaço sonoro (1962–1966); (...) novas concepções tendentes a um alargamento do espaço sonoro e experiências múltiplas (1967-1969) (...) *Recitativo III* (...); fase ulterior correspondente a uma nova visão dos problemas globais (a partir de 1970) *Recitativo II*, (...) *Recitativo IV*.”⁴⁴

Será que a utilização do mesmo título é o suficiente para podermos afirmar que estas quatro obras pertencem a um ciclo, ou será que cada uma deve ser entendida como uma entidade isolada, separada das restantes? Iremos tentar responder a esta questão.

Ciclo “é o nome para uma série de peças, escritas para serem executadas como um grupo e por vezes ligadas tematicamente, quer musicalmente quer através do assunto, especialmente no caso de um ciclo de canções.”⁴⁵ Estas quatro obras do *Recitativo* não têm que ser “executadas em grupo”. Mas será que podemos considerar que estão ligadas a nível temático? É um dos objectivos que nos propomos analisar ao longo deste trabalho.

Encontramos ao longo destas quatro obras – *Recitativo* – a presença constante da harpa. Este instrumento assume na composição de Jorge Peixinho uma grande importância. Na sua vasta obra encontramos mais de seis dezenas de composições que utilizam a harpa a *solo* ou em conjunto instrumental. É o caso do *Concerto para Harpa* (1995), sobre o qual Jorge Peixinho afirma: “mais do que um instrumento solista, a harpa assume aqui uma função catalisadora de todo o discurso musical, como elemento condutor, mediador, unificador, dominante.”⁴⁶ Embora aplicada ao concerto em questão, podemos considerar que esta citação se adequa a este ciclo. Será que a Harpa assume um papel importante, de elo de ligação entre todas as obras?

⁴⁴ Picoto, José Carlos, *Op. Cit.*, Novembro de 1975

⁴⁵ Kennedy, Michael, 1994, p.157

⁴⁶ Catálogo dos 19^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, 1995, p.33

Não é o facto de se utilizar um mesmo instrumento em diferentes obras que as irá transformar num conjunto, num ciclo. Mas, no caso dos *Recitativos*, o compositor decidiu que iria utilizar para a harpa o mesmo material ao longo das quatro obras, material esse que deriva de uma outra obra que Jorge Peixinho compôs em 1966, “*O Gebo e a Sombra*”. Esta obra é para harpa, trompete, trombone e percussão. A sua primeira audição teve lugar a 26 de Fevereiro de 1966 no Porto, no Teatro de Bolso do Círculo de Cultura Teatral, Teatro Experimental do Porto com encenação de Ernesto Sousa e cenários de José Rodrigues.

Jorge Peixinho refere-se a estas obras da seguinte forma: “*Recitativo*, peça autónoma extraída da música de cena de «*O Gebo e a Sombra*» de Raúl Brandão. Esta peça foi inicialmente destinada a harpa *solo* e apresentada posteriormente na Academia de Amadores de Música numa segunda versão para harpa e percussão. Actualmente (1969) estou preparando a terceira versão (dilatada), para harpa, percussão e flauta.”⁴⁷ Esta segunda versão, à qual o compositor se refere, não se encontrava no seu espólio. Na época referida na entrevista, Jorge Peixinho considerava as duas obras existentes autónomas. No entanto, considera-se que as obras *Recitativo I, II, III e IV* pertencem a um ciclo. Se voltarmos ao início deste capítulo lemos que José Carlos Picoto enquadra estas obras em duas etapas diferentes na composição de Jorge Peixinho: “novas concepções tendentes a um alargamento do espaço sonoro e experiências múltiplas (...) e uma fase correspondente a uma nova visão dos problemas globais.”⁴⁸ Estas duas fases estão relacionadas entre si. Elas pretendem dar uma visão diferente de problemas que são comuns.

Ao compor este ciclo, iniciado por uma obra a *solo*, não estaria Jorge Peixinho interessado em explorar as suas próprias capacidades de expandir um material base – a harpa – sobre diferentes perspectivas? Pensamos que sim. Neste ciclo, o compositor utiliza diferentes instrumentos e vai passando o material de base por todos eles desde a flauta à percussão e ainda utilizando as vozes no *Recitativo II*. Observamos que apesar de serem um ciclo, existe uma certa diferença estilística entre as quatro obras que o constituem, daí que também possam ser executadas isoladamente, pois não dependem umas das outras para que sejam compreendidas auditivamente como um todo. Do ponto de vista da análise é interessante verificar que elas estão relacionadas entre si e seria interessante poder ouvir as quatro obras para observarmos o percurso do material base da harpa. Por último, estas obras serviram para que o compositor tentasse resolver problemas técnicos, que já haviam surgido noutras peças compostas anteriormente, nomeadamente “*As Quatro Estações*” e “*Euridice Reamada*”.

⁴⁷ Entrevista concedida por Jorge Peixinho à *Plateia* 28 de Janeiro de 1969, pp.12/13

⁴⁸ Picoto, José Carlos, *Op. Cit.*, Novembro de 1975

“(…) Há uma série de obras que gravitam entre estes dois pólos mais significativos, entre 68 e 72. (...) Há obras marginais que serviram de estudo sobre determinados problemas que foram desenvolvidos nestas duas obras, entre os quais os *Harmónicos*, a composição definitiva do *Recitativo III*, a *CDE* e sobretudo o *Recitativo II* (...).”⁴⁹

No *Recitativo I* a harpa apresenta o material que irá servir de base à composição das restantes obras; no *Recitativo II*, para além do material da harpa, iremos encontrar uma transformação não só desse material, mas também do conceito de obra apresentado na primeira peça deste ciclo. O material não é apresentado pela mesma ordem, algo comum na música do século XX. Encontramos nesta obra um maior número de elementos aleatórios. O material da harpa é distribuído pela flauta e são acrescentados dois textos. Nesta obra existe um grande movimento em palco, que pode estar relacionado com o conceito de música no espaço, criando uma nova forma de percepção para o ouvinte, uma vez que os músicos não estão parados no palco, mas em movimento, havendo ainda um jogo de luzes, que será melhor retratado no capítulo 3. No *Recitativo III* encontramos presente toda a obra do *Recitativo I*, mas numa forma mais alargada. Para além da utilização de mais instrumentos como a flauta e percussão, há também um alargamento da dimensão da obra, onde vamos encontrar secções distintas e contrastantes. Por fim, no *Recitativo IV* que, tal como os anteriores, também utiliza o mesmo material da harpa, vamos encontrar uma técnica que ainda não havia sido utilizada – a citação.

“In statistical compositions (...) the individual components enter into textures that have their own overall characteristics and become new units which are treated like sounds, but they have an inner life, which is composed. What is characteristic of statistical compositions, as of aleatoric compositions in general, is that you can exchange the position of elements within given limits at random and it doesn't change the characteristics.”⁵⁰

Tudo o que aqui foi apresentado é por si só suficiente para provar que estamos perante um ciclo, mas existem mais razões para essa afirmação. As obras podem ainda estar relacionadas de outra forma. Podemos agrupá-las duas a duas: por um lado, as obras de numeração ímpar e, por outro, as obras de numeração par. O *Recitativo I* e o *Recitativo III* apresentam muitas semelhanças ao nível temático, dando o *Recitativo III* um maior grau de liberdade ao intérprete, como teremos oportunidade de ver no capítulo 4. É a única obra que contém na íntegra o *Recitativo I*. Depois, o compositor vai utilizar pequenos elementos da primeira obra deste ciclo para construir as restantes secções do *Recitativo III*, que irão ser desenvolvidas nas outras duas obras. A principal diferença entre estas duas obras reside no facto da segunda, o *Recitativo III*, conter um maior

⁴⁹ Entrevista com Jorge Peixinho, *Crítica*, Julho de 1972

⁵⁰ Cott, Jonathan, *Stockhausen Conversations with the Composer*, 1974, p.70

número de elementos aleatórios, uma vez que desenvolve materiais provenientes da primeira obra. O *Recitativo II* estará relacionado com o *Recitativo IV*, porque ambos apresentam mais características da obra aberta, uma vez que neles existem secções que apenas dão instruções aos intérpretes, sendo o *Recitativo IV* aquele que mais informações fornece relativamente à execução dos diferentes elementos melódicos que o constituem, nomeadamente os reservatórios (que serão abordados no capítulo 5), e fornecendo o *Recitativo II* informações ao nível do posicionamento dos músicos em palco.

Capítulo 2 – Recitativo I

A obra *Recitativo I* para harpa *solo*, iniciada por Jorge Peixinho em 1966 foi concluída entre 1971–1972. Está incluída na obra “*O Gebo e a Sombra*” e foi dedicada à harpista Clotilde Rosa que a tocou em primeira audição no ano de 1971.⁵¹

“A indeterminação inaugura a pesquisa de formas abertas que se configuram como um campo de possibilidades, em lugar de se apresentarem ao ouvinte como objectos de arte definidos e acabados.”⁵² O *Recitativo I* oferece, em determinados momentos, motivos que deixam ao intérprete uma certa margem de manobra, quer ao nível rítmico, quer melódico e por isso se considera que contêm em si características que conduzem a um certo grau de «abertura»,⁵³ uma vez que existe aleatoriedade na sequência das partes, pois a sequência dos diferentes momentos não é previsível. Esta obra pode ser inserida na corrente da indeterminação. Encontramos os seguintes parâmetros que nos levam a fazer tal afirmação: ausência de métrica (não existe indicação de compasso); indicações indeterminadas de durações tanto ao nível dos ritmos (ritmos em acelerando, notas sem duração) como da própria duração da obra (a peça tem a duração aproximada de 5 minutos); indicações não rigorosas de andamentos (Jorge Peixinho escolheu sete graus diferentes de andamentos: lentíssimo, lento, moderado-lento, moderado, moderado-rápido, rápido e rapidíssimo). Todos estes parâmetros vão proporcionar ao intérprete um certo grau de liberdade, uma vez que tocada por diferentes harpistas, esta obra poderá sofrer transformações quer ao nível rítmico quer de duração total da própria obra.

Para que se possa compreender melhor a forma como J. Peixinho compôs a obra *Recitativo I*, optou-se por dividir a obra em diferentes partes. Cada uma dessas partes é constituída por pequenos segmentos que serão denominados por elementos. Estes elementos são caracterizados segundo os intervalos que os compõem de acordo com o *pitch interval*,⁵⁴ sem levarmos em consideração a direcção do intervalo.

O *Recitativo I* pode ser dividido em quatro partes. Uma vez que não existe indicação de compasso ou qualquer outra indicação métrica e que o tempo é aleatório, as indicações serão feitas por número de página (p.). Assim, a primeira parte é composta pela p. 1, terminando com o elemento **L**, podemos considerar que no início da p. 2, o elemento **M** funciona como uma espécie de conclusão; a segunda parte começa na p. 2, com o elemento **N**, na mudança de

⁵¹ Machado, José, *Jorge Peixinho in Memoriam*, 2002, p.344

⁵² Terra, Vera Regina Rebello, *Op. Cit.*, 1999

⁵³ Este ponto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

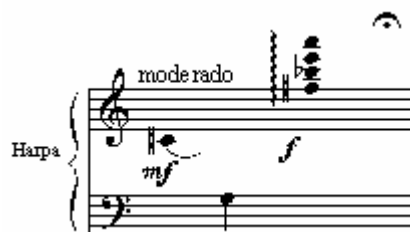
⁵⁴ *Pitch interval* é a distância entre duas alturas, medida em números de meios-tons que as separam.

andamento – moderado-lento, e termina no final da p. 4, com o elemento **R1**; a terceira parte começa na p. 5, com o elemento **S1** e termina no início da p. 6, com o elemento **G2**; a quarta e última parte começa na p. 6, com o elemento **H2** e termina no final da obra na p. 8, com o elemento **V2**.

Partes	1ª	2ª	3ª	4ª
Páginas	1	2 - 4	5 – 6 (início)	6 - 8

Esq. 1

Para que se possa compreender melhor esta divisão, far-se-á uma análise ao conjunto harmónico que designaremos por elemento **A**, o primeiro e gerador de toda esta obra (ex. 1). O elemento **A** é um pequeno elemento melódico que culmina com um acorde arpejado.



Ex. 1

Ao analisarmos este elemento, verificamos que é constituído por um intervalo inicial de 4ªaum, seguido de um acorde em arpejo que é constituído pelos seguintes intervalos: uma 4ªaum, e duas 4ªP, sobrepostas. Este é um elemento pequeno que sintetiza de forma clara e expressiva a vontade do compositor de criar algo que pudesse transparecer uma certa dualidade (ex. 2b). Por um lado identificamos auditivamente aquela 4ªaum, e por outro, analiticamente, observamos que este elemento congrega em si algumas das características melódicas das obras do século XX. Se dissecarmos este acorde e o analisarmos melodicamente, conforme o ex. 2a, verificamos que entre as suas notas temos os intervalos de 2ªM (fá#/mi) e m (lá/lá#) e 3ªM (fá#/lá#). Esta estrutura intervalar vai-se manter em praticamente todos os elementos desta obra. Estas duas formas de analisar o mesmo elemento vão-nos ajudar a compreender melhor toda a sua estrutura.



Ex. 2a



Ex. 2b

Resumindo, o ex. 2a apresenta uma análise melódica do acorde inicial, enquanto que no 2b é feita uma análise a todo o elemento A, onde os intervalos estão classificados segundo os seus meios-tons. O elemento A é constituído pelos intervalos de: 4ªaum, 4ªP, 3ªM, 4ªaum e 4ªP e será com base nesta estrutura (6 – 5 – 4 – 6 – 5) que iremos desenvolver a nossa análise.

É de salientar que o acorde inicial, aqui designado por elemento A, é igual ao acorde inicial da 3ª peça, das “Six Pieces for Orchestra” op.6 de A. Webern, mas as notas estão por outra ordem (ex. 3).



Ex. 3

<i>Obra</i>	<i>Acorde inicial</i>	<i>Ordem das notas</i>
<i>Recitativo I</i> – J. Peixinho	4 – 6 – 5	Fá# – sib – mi – lá
Six Pieces for Orchestra op. 6 n° 3 – Webern	6 – 5 – 4	Sib – mi – lá – fá#

Esq. 2

Ao longo desta obra de Webern encontramos como intervalos mais utilizados a 3ªM/m e a 2ªM e por vezes também a 2ªm e 4ªP. Estes intervalos também estão presentes na música de Jorge Peixinho e são característicos dela.

“(…) Do ponto de vista harmónico, antes de tudo se verificará que cada som, na música de Webern, tem imediatamente próximo, ou quase, um dos sons, ou mesmo ambos, que formam com ele um intervalo cromático. A maior parte das vezes (...) esse intervalo não se apresenta como (...) segunda menor, mas antes sob a forma alargada da sétima maior ou da nona menor. Considerados e tratados como malhas elementares do tecido relacional, estes intervalos impedem a valorização sensível e automática das oitavas, (...) fazem desviar o sentido da instauração das relações de frequência, opõem-se à imagem de um espaço auditivo «rectilíneo».”⁵⁵ Tal como acontecia com Webern, também Jorge Peixinho usa o intervalo de 2ªm como sétima e/ou nona. Este facto, poderá resultar do interesse que os compositores manifestam em não deixar o ouvinte antecipar a linha melódica, como acontecia com a música até ao início do século XX. Frequentemente “(...) numa composição serial de Webern: uma série

⁵⁵ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, 1989, p.188

de sons apresenta-se como uma constelação em que não existem direcções privilegiadas, convites únicos ao ouvido. O que falta é a presença de uma regra, de um centro tonal que obrigue a prever o desenvolvimento da composição numa só direcção (...).”⁵⁶

De seguida, iremos apresentar porque razão o elemento **A** (6 – 5 – 4 – 6 – 5) é tão importante. Assim, encontramos uma relação entre a análise total do elemento **A** e a divisão da obra. Se o relacionarmos com os elementos que começam e terminam cada uma das diferentes partes, verificamos que têm pontos em comum. Os diferentes elementos são uma transposição ou variação do material do elemento inicial.

Elemento A – 1ª parte	Elemento L – final da 1ª parte	Elemento M – conclusão
		

Ex. 4

O ex. 4 apresenta-nos a primeira parte desta obra onde verificamos que começa e termina com o mesmo material. O elemento **L** é um retrógrado da primeira parte do elemento **A** (6 – 5 – 4) com variação da direcção da linha melódica: a 3ªM continua a ser ascendente, mas os outros dois intervalos ficam descendentes (4 – 5 – 6). Por essa razão, considera-se que o elemento **M** funciona como uma conclusão desta parte, uma vez que também utiliza o mesmo material de **A**, não estando, no entanto, completo (5 – 4). Falta-lhe a 4ªaum. Estes três elementos são essencialmente harmónicos.

A segunda parte começa com o elemento **N** que, como se pode verificar pelo ex. 5, é uma transposição do elemento inicial (6 – 5 – 4 – 6 – 5), sendo o início de **N** uma transposição a uma 2ªm inferior do elemento **L** (4 – 5 – 6) e a parte final de **N** também uma transposição da segunda metade do **A** (4 – 6 – 5). No final desta parte, tal como acontecia com o elemento **N**, o elemento **R1** utiliza uma transposição do elemento **A**, começando porém por uma 4ªP (5 – 4 – 6 – 5) e acrescentando mais uma 4ªP antes dos intervalos finais que voltam a pertencer ao elemento **A**, criando assim um alargamento na extensão do elemento. Estes elementos **N** e **R1** são apresentados na obra harmonicamente.

⁵⁶ Eco, Umberto, *Op. Cit.*, 1989, p.188

Elemento **N** - início da 2ª parte



Elemento **R1** – final da 2ª parte



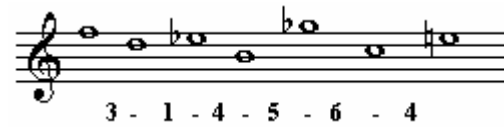
Ex. 5

A terceira parte, que começa com o elemento **S1**, é também uma transposição e variação do elemento inicial, uma vez que, para além de utilizar os intervalos que caracterizam esse elemento, acrescenta uma 2ªM, derivada da análise melódica do elemento **A**. Podemos verificar que o compositor está a aproveitar as potencialidades do elemento **A**, conjugando as duas possibilidades de análise que elaboramos no início deste capítulo, de forma a criar uma maior diversidade nos outros elementos. O final desta parte, um pouco à semelhança do início, também é uma variação onde são acrescentados os intervalos de 3ªm e 2ªm, como se pode verificar no ex. 6. Conclui-se que as variações que ocorrem nos elementos que iniciam e finalizam esta terceira parte derivam dos intervalos utilizados na análise melódica que realizamos anteriormente. Por esta razão o compositor apresenta na partitura estes dois elementos de forma melódica. O primeiro (**S1**) é um pequeno motivo melódico que culmina numa 5ªP tocada em simultâneo, enquanto o segundo (**G2**) é um motivo melódico ascendente tocado em acelerando. Se os compararmos com o elemento **N**, verificamos que o elemento **S1** utiliza os mesmos intervalos, acrescentando uma 2ªM (2 – 4 – 5 – 6 – 4) e no elemento **G2** acrescenta uma 2ªm e 3ªm (3 – 1 – 4 – 5 – 6 – 4).

Elemento **S1** – início da 3ª parte



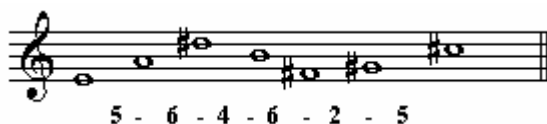
Elemento **G2** – final da 3ª parte



Ex. 6

A quarta e última parte, tal como as analisadas anteriormente, apresenta também uma transposição do elemento inicial. Mais uma vez, o compositor aproveitou as potencialidades do elemento **A** para realizar outra sequência intervalar, mas que no fundo contém em si a estrutura desse elemento (6 – 5 – 4 – 6 – 5). O elemento **H2** apresenta um retrógrado da segunda parte do elemento **A** (5 – 6 – 4) e acrescenta (6 – 2 – 5); por sua vez, o elemento **V2** utiliza o mesmo retrógrado (5 – 6 – 2 – 4) introduzindo no meio do elemento uma 2ªM.

Elemento **H2** – início da 4ª parte



Elemento **V2** – final da 4ª parte



Ex. 7

Esta última parte sintetiza a obra e funciona como uma espécie de conclusão, razão pela qual J. Peixinho a inicia com um agregado com sobreposição de 2^{as}M/m (elemento **H2**) e conclui a obra com um motivo melódico tal como a havia iniciado: utilizando o intervalo de 4^aaum. São estas as razões que nos levam a considerar pertinente a divisão desta obra em quatro partes, bem como a relação entre elas e o elemento **A**.

Esta obra caracteriza-se por momentos de movimento intercalados por suspensões, que passarão a ser designados por silêncios. Estes momentos de silêncio identificam-se, muito facilmente, através das muitas suspensões que o compositor utiliza ao longo de toda a obra. É de salientar que, as diferentes secções que constituem esta obra terminam com uma suspensão, a que Jorge Peixinho chamou suspensão máxima, conforme a legenda feita pelo próprio no início desta obra. A divisão que se realizou desta obra não está apenas relacionada com o que foi apresentado anteriormente, mas também, pelo facto de se perceber que nestes pontos, onde utiliza as suspensões, o compositor introduziu-as com a ideia de proporcionar momentos de relaxamento, depois da tensão criada ao longo dessa mesma secção e que aqui já foram descritas e exemplificadas anteriormente.

As suspensões são de tal forma importantes e intrínsecas à estrutura da peça, que Jorge Peixinho as considerou em 5 níveis diferentes de suspensões que passamos a apresentar:

□ - suspensão máxima (Esta suspensão é utilizada cinco vezes pelo compositor; quatro delas finalizam cada uma das diferentes partes que já foram analisadas anteriormente, aquando da divisão da obra.)

U- suspensão longa (Esta suspensão é utilizada vinte e três vezes. Aparecendo muitas vezes nas mudanças de andamento, a sua função poderá estar relacionada com uma chamada de atenção ao ouvinte: um digerir do material apresentado e um preparar para o material que virá depois.)

↖ - suspensão média (Esta suspensão é utilizada 21 vezes. É uma suspensão com uma duração mais pequena que a anterior, mas que proporciona ao ouvinte uma sensação de respiração, um pequeno corte entre os diferentes elementos.)

- suspensão curta (Esta suspensão é utilizada apenas duas vezes na última parte da obra e tem como função proporcionar ao instrumentista um curto espaço para tocar a nota seguinte.)

- suspensão mínima (Esta suspensão é utilizada onze vezes e funciona como uma breve respiração.)

Estas suspensões são importantes se considerarmos que o silêncio assume um papel importante em muitas obras do século XX, ainda que por vezes ocorra de forma mais breve, servindo não só para criar momentos de relaxamento, como é o caso desta obra, mas também para criar no ouvinte expectativa da continuação do discurso musical, e/ou de resolução para o discurso escutado. Na sua obra *Improvisations sur Mallarmé II*, Pierre Boulez utiliza muitas suspensões que têm como função prolongar o som dos agregados de forma a criar um efeito de ressonância que muitas vezes enfatiza os harmónicos. “(...) the passage contains a large number of highly resonant chords (...), their complex nature provides a right extreme of contrast with the resonant sounds (...)”⁵⁷

Já verificamos a importância do elemento **A** na divisão global da obra, mas será que a sua estrutura também está presente nos outros elementos? Ao longo de toda a obra podemos encontrar elementos que derivam por transposição, retrogradação, variação e/ou inversão do elemento **A**, o que nos leva a concluir que o compositor dá muita importância aos intervalos nele utilizados – 4^aaum, 4^aP, 2^aM/m e 3^aM. Os esquemas seguintes vão apresentar diferentes elementos que derivam do elemento inicial presentes ao longo de toda a obra. Assim, no esq. **3**, podemos verificar que, apesar destes elementos serem utilizados por transposição, eles apresentam algumas pequenas variações com relação ao elemento **A**. Por exemplo, um alargamento do elemento com repetição dos mesmos intervalos, como é o caso de **R1**, e a utilização dos intervalos por outra ordem, caso dos elementos **L**, **N**, **B1**, **C2** e **F2**.

O esq. **4** apresenta as diferentes ocorrências do conjunto harmónico (**6 – 5 – 4**) que faz parte do elemento **A** juntamente com outros intervalos. Este é o elemento gerador, que vai dar origem aos diferentes elementos. Serão indicados o elemento e as suas características intervalares. Os elementos a que são acrescentados os mesmos intervalos estão juntos, para facilitar a percepção das igualdades. Podemos ainda verificar que muitas vezes são utilizados os mesmos intervalos, e outras vezes, são acrescentados, fazendo com que o elemento fique maior. Podemos concluir que uma das variações que o compositor mais utiliza é a modificação do intervalo. Isto é, um intervalo menor que é transformado em Maior e vice-versa, criando uma variação por meios-tons.

⁵⁷ Boulez, Pierre, *Orientations collected writings by*, 1986, p.169

Elemento	Caracterização intervalar	Localização na obra
F	(6 – 5 – 4)	Meio da primeira parte
L	(4 – 5 – 6)	Final da primeira parte
N	(4 – 5 – 6 – 4 – 6 – 5)	Início da segunda parte
B1	(5 – 4 – 6) inversão de A	Meio da segunda parte
K1	(5 – 6 – 5) falta a 3 ^a	Final da segunda parte
R1	(5 – 4 – 6 – 5 – 5 – 6 – 5)	Final da segunda parte
B2	(4 – 5 – 6 – 4 – 6)	Final da terceira parte
F2	(4 – 6 – 5)	Final da terceira parte
U2	(6 – 5 – 4)	Final da quarta parte

Esq. 3

Elemento	Caracterização intervalar
C/ T2 / V2 U1	(6 – 5 – 4 – 2) acrescenta 2 ^a M
C.1 / C.2 / S	(2 – 6 – 5 – 4 – 1) para além da 2 ^a M da letra anterior é acrescentada uma 2 ^a m
D	(5 – 5 – 6 – 4 – 6 – 1) acrescenta 4 ^a P, 4 ^a aum e 2 ^a m
H/ U	(6 – 3 – 1 – 5 – 4) acrescenta 3 ^a m e 2 ^a m
Q	(3 – 5 – 4 – 2 – 3 – 6 – 4) um elemento longo que acrescenta duas 3 ^{as} ms, uma 3 ^a M e uma 2 ^a M
R	(5 – 6 – 3 – 5 – 4 – 6) acrescenta 4 ^a P, 4 ^a aum e 3 ^a m
T /H1/ N1/ S1 Q2	(6 – 4 – 2 – 5 – 2 – 4) acrescenta duas 2 ^{as} Ms e uma 4 ^a P
Y / K2 /P1*	(1 – 4 – 6 – 5) acrescenta uma 2 ^a m *e repete a 3 ^a M e a 4 ^a P
Z	(2 – 4 – 3 – 4 – 6 – 5) acrescenta 2 ^a M, 3 ^a m e 4 ^a P
D1 / E1	(5 – 6 – 5 – 4 – 3 – 5 – 4 – 6) acrescenta 3 ^a M/m
I1	(4 – 6 – 4 – 1 – 6 – 2 – 5) acrescenta 3 ^a M, 2 ^a M/m, 4 ^a aum
J1	(4 – 1 – 5 – 2 – 5 – 6) acrescenta 2 ^a M/m e 4 ^a P
L1	(4 – 1 – 5 – 4 – 2 – 6) acrescenta 3 ^a M, 2 ^a m/M
O1/ G2	(4 – 1 – 5 – 4 – 6 – 3) acrescenta 3 ^a m/M, 2 ^a m
Z1	(4 – 5 – 6 – 2 – 4 – 5) acrescenta 2 ^a M, 3 ^a M e 4 ^a P
H2	(5 – 6 – 4 – 6 – 2 – 5) acrescenta 4 ^a P, 4 ^a aum e 2 ^a M
L2 / M2	(4 – 5 – 6 – 4 – 1) acrescenta 2 ^a m e 3 ^a M
P2	(6 – 5 – 5 – 5 – 4 – 3) acrescenta duas 4 ^{as} P e uma 3 ^a m

Esq. 4

O esq. 5 apresenta os diferentes elementos onde faltam um ou dois elementos do conjunto harmónico inicial (elemento A).

Elemento	Caracterização intervalar	Elemento	Caracterização intervalar
B / W / I2	(6 – 2)	C.1 / K1 / C2 /D2	(5 – 6 –5)
G	(5 – 6 – 1)	I	(3 – 6 – 3)
J / Y1	(5 – 4 – 1)	M	(5 – 4)
G1	(3 – 4)	M1	(1 – 4 – 6)
V1	(3 – 2 – 6 – 5)	W1	(5 – 3 – 3 – 6)
X1	(2 – 4 – 1)	A2	(6 – 5)
E2	(1 – 4 – 6 – 4)	J2	(5 – 3)
N2 / O2	(3 – 6 – 4)	R2	(5 – 2 – 5 – 2)
S2	(5 – 4 – 5)		

Esq. 5

Iremos caracterizar de forma breve cada uma das diferentes partes, relativamente à utilização de elementos melódicos e/ou harmónicos. A primeira parte caracteriza-se pela utilização de alguns elementos melódicos seguidos de notas longas, sendo ainda pontuado por alguns acordes estáticos ou em glissando (ex. 8). A segunda parte é a maior de toda esta obra e aquela que apresenta um maior número de elementos melódicos. Toda esta parte manifesta muito movimento, por oposição à anterior. Mesmo alguns acordes que surgem são em glissando ou trémolo para dar a ideia de movimento (ex. 9).

Harpa

rápido

mf

f

lento

mp

p

Ex. 8

Harpa

moderato-rápido

p

ff

ff

gliss. u.

ff

dv

p

rápido

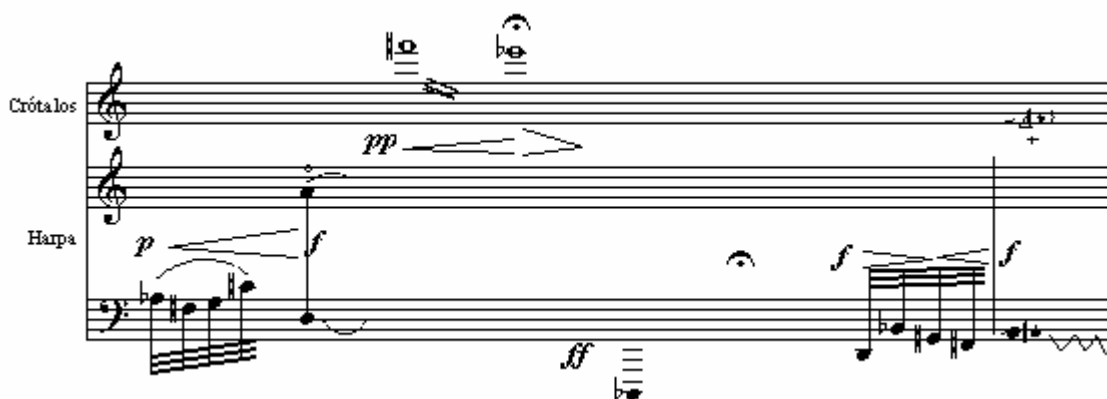
mf

f

f

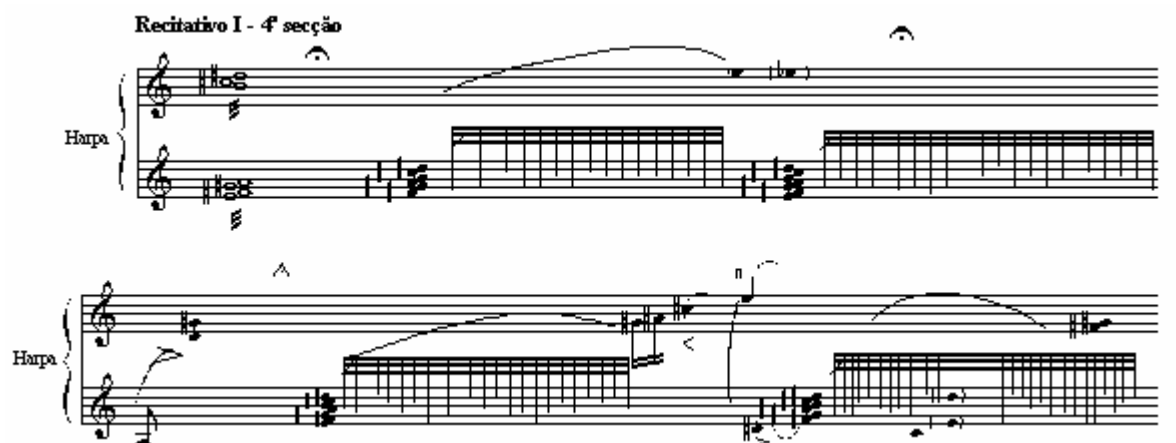
Ex. 9

A terceira parte é pequena. Começa com uma pequena linha melódica, enquanto as outras começam com acordes, e termina com um trémolo do triângulo. Apresenta uma textura densa a todos os níveis: melódico, harmónico e rítmico, utilizando elementos das duas partes anteriores, pois combina acordes com notas longas e pequenos motivos melódicos.



Ex. 10

A quarta parte é um pouco maior que a anterior. Caracteriza-se no início pela utilização de elementos que proporcionam ao instrumentista mais liberdade, podendo ser considerado um momento de improvisação, não uma improvisação totalmente livre, mas condicionada pelas alturas que o compositor escreveu. No entanto, não deixa de ser um momento de criação do próprio músico. Depois desta parte com um carácter mais livre, o compositor volta a utilizar uma escrita semelhante à que havia utilizado nas partes anteriores.



Ex. 11

Podemos concluir que esta primeira obra do ciclo dos *Recitativos* tem uma função de introdução a todo o ciclo. Introdução, uma vez que é nela que é apresentado o conjunto harmónico que será desenvolvido nas outras obras.

Capítulo 3 – Recitativo II - Orpheu

Como já tivemos oportunidade de referir, esta obra é uma acção cénica, isto é, para além da música existe uma componente teatral. “Tenho uma peça que corresponde a algumas características do teatro musical, intitulada *Recitativo II*, e que se baseia em textos de Raúl Brandão e Herberto Helder.”⁵⁸ Nesta obra todos os intérpretes têm um papel activo, desde os cantores aos instrumentistas. Ao longo de toda a partitura são dadas inúmeras indicações aos intérpretes, tanto ao nível da realização musical, como também ao nível da representação dos seus “papéis” e do que o compositor pretende que seja transmitido ao ouvinte. Estas indicações são feitas através de sinais gráficos e de notação que aparecem no início da obra. Podemos, no entanto, concluir que a maioria destes sinais são apenas indicações aproximadas e não são muito rigorosas, o que irá proporcionar ao intérprete um elevado grau de liberdade. Considera-se, por isso, esta obra como sendo, dentro deste ciclo dos *Recitativos*, aquela que apresenta o mais elevado grau de indeterminação e de elementos aleatórios. As indicações na partitura indicam locais onde o intérprete se deve posicionar em palco; dá instruções para a luminotécnica (luzes que se apagam ou acendem) que cria uma atmosfera inconstante, de incerteza, e ainda determina efeitos que devem ser realizados com os instrumentos. Mas muitas delas podem ser realizadas pelos intérpretes com um elevado grau de liberdade. Iremos apenas dar uma das muitas indicações deixadas pelo compositor, mais precisamente aquela que se refere à duração global da obra.⁵⁹

Indicação de duração da obra:

Tempo médio de cada página: 30’’

As relações de tempo em cada página devem ser mais ou menos proporcionadas ao espaço gráfico

Duração global: +/- 22’ 30’’ / 32’

Esq. 6

Pelo quadro, facilmente concluímos que, de facto, estamos perante uma obra com características de indeterminação. Se é fácil ter um controlo sobre os 30’’ que devem durar cada página, será, talvez, um pouco mais difícil de controlar as relações de tempo em cada página, tendo em conta o espaço gráfico. Daí o próprio compositor dar como duração global da obra uma oscilação de 10 minutos, também para proporcionar aos intérpretes a tal liberdade.

⁵⁸ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, 1995, p.15

⁵⁹ Estes sinais serão apresentados no capítulo 6, subcapítulo 6.1.

Esta obra difere das restantes em diversos níveis e o que ressalta mais é a utilização da voz. Sobre ela o compositor Jorge Peixinho afirma:

“Em *Recitativo II*, obra que se encontra inédita, eu utilizo duas vozes femininas, uma cantando em *sprechgesang*, recorrendo ao uso de várias técnicas vocais aplicadas ao texto de Raúl Brandão ⁶⁰, e a outra cantando o texto de Herberto Helder ⁶¹ de modo a criar uma intertextualidade. Há uma espécie de diálogo entre as cantoras, as quais correspondem a personagens imaginárias que dialogam entre si, materializando assim um diálogo entre os dois textos. Trata-se de uma realização a três níveis, onde utilizo como instrumentos a harpa e um conjunto de percussão tocado por um instrumentista.” ⁶²

Estes textos a que Jorge Peixinho se refere são *Húmus* dos dois autores referidos por ele, na citação acima transcrita. São excertos que não seguem a estrutura do texto original; as frases são retiradas do texto original e distribuídas pelas duas cantoras. O texto não é musicado, a ideia é “sublimar todos os aspectos formais, poéticos, semânticos, fonéticos e, digamos, metapoéticos de um trecho lírico, em termos realmente da criação musical.” ⁶³

O texto de Raúl Brandão transmite em *Húmus* “as suas impressões (...) sendo registadas cronologicamente à maneira de um diário numa vila imaginária, onde o escritor ora se volta para o mundo exterior, ora se interioriza em considerações metafísicas, angustiosas, em que o pensamento dominante é a «morte». A insignificância da nossa vida é traduzida por ele nas várias reacções das velhas que jogam para gastar e iludir o tempo, esquecer a morte. (...) A obra não tem história. Descobriu o drama da vida e desdobra-o em cenas e figuras impressionantes, carregadas de considerações pessoais.” ⁶⁴

⁶⁰ Raúl Germano Brandão nasce em 1867, na Foz do Douro e, depois de frequentar o Curso Superior de Letras, segue a carreira das armas, reformando-se como major. Morre em 1930. A sua carreira literária inicia-se com o conto naturalista, mas começa pelo jornalismo, o que lhe vai permitir um certo contacto com a vida, com a miséria e com o vício que transpõe para a sua obra. in Brandão, Raúl, 1991

⁶¹ Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira nasce a 23 de Novembro de 1930 no Funchal, ilha da Madeira, no seio de uma família de origem judaica. Em 1946 viaja para Lisboa para frequentar o curso liceal, em 1948 matricula-se na Faculdade de Direito de Coimbra e, em 1949, muda para a Faculdade de Letras onde frequenta, durante três anos, o curso de Filologia Romântica, não tendo terminado o curso. Antes de trabalhar ligado à escrita, vagueia por muitos empregos menores, tanto em Portugal como no estrangeiro. Em 1958 publica o seu primeiro livro *O Amor em Visita*. Colabora em 1966 na co-organização do segundo número da revista *Poesia Experimental*. Em 1967 publica *Húmus*. A sua poesia realiza uma desarticulação de toda a tradição da poesia Portuguesa, substituindo a dispersão da escrita surrealista por uma voz encantatória que ocupa hoje um lugar central na nossa literatura. in www.opoema.libnet.com.br e www.citi.pt/cultura

⁶² Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, 1995, pp.15/16

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Brandão, Raúl, *Húmus*, 1991, pp.7/8

Esta descrição é pertinente, no sentido de ajudar a entender que, da mesma forma que Raúl Brandão jogava com as palavras traduzindo a ideia de morte, Jorge Peixinho poderá ter utilizado o recurso a frases soltas do texto, conjugando-as com determinados elementos musicais que já haviam sido utilizados noutras obras deste mesmo ciclo. Tudo isto está também relacionado com o jogo de luzes que realiza. Ao longo de toda a obra, são dadas instruções sobre como deve ser a luz no palco em cada momento e as explicações são muito detalhadas. Podemos encontrar uma relação entre a dicotomia luz/sombra criada pelo efeito da luminotécnica e a ideia que o texto sugere de vida e morte. No esq. 7 apresentamos alguns excertos do texto, juntamente com as respectivas indicações da luminotécnica.

Texto	Luminotécnica
Abre a janela toda. Deixa entrar a noite	<i>Ilumina repentinamente</i>
Mar inesgotável que desliza no silêncio	<i>Apaga progressivamente o projector</i>
Ouves o grito dos mortos?	<i>Ilumina pouco a pouco</i>
... e que o sonho se vai usando, gastando, acabando com a vida...	<i>Ilumina progressivamente</i>
Uma vida com os vivos e os mortos	<i>Ilumina bruscamente</i>

Esq. 7

Podemos constatar pelo quadro que o compositor associa, por exemplo, ao «abrir de uma janela» uma iluminação repentina, assim como associa ao «silêncio» o apagar de um projector. Significa isto que as luzes estão relacionadas com as ideias transmitidas pelo próprio texto. Tudo isto foi de facto pensado pelo próprio compositor. Para além da luz que está a cargo de um técnico, também os músicos no palco utilizam elementos que produzem luz, as velas que acendem, criando também uma dicotomia luz/escuridão. O esq. 8 ilustra bem que o intérprete tem aqui um papel de actor/participante activo do processo criativo. Apesar das indicações estarem escritas, confirmamos que proporcionam uma certa liberdade de acção.

“Entra **P** dirige-se calmamente para a boca de cena (perto do seu instrumento)”

“**MS** apaga a vela e regressa lentamente para o ponto inicial”

“**S** dirige-se para o centro e acende a vela”

Esq. 8

Na p. 37, citação 62, Jorge Peixinho afirma que recorre ao uso de diversas técnicas vocais e que utiliza o *sprechgesang*. Pensamos que no que diz respeito à voz, J. Peixinho tenha aqui manifestado uma certa influência de Luciano Berio, uma vez que a voz utiliza alguns efeitos e características introduzidos por ele, na sua *Sequenza III* para a voz de Cathy Berberian. “A minha formação musical e a minha orientação estética devem muito à admirável geração do pós-guerra (em particular a Boulez, Stockhausen e Berio) e também, claro está, a um estudo e assimilação dos seus directos precursores (Webern e a escola Vienense).”⁶⁵

O estilo vocal que Berio criou nos anos 60 chamou a atenção à maior parte dos críticos e atraiu muitos imitadores, mais que qualquer outra parte do seu trabalho. O seu impacto foi grande, no que diz respeito às formas de tratar a voz e os seus meios. Através da notação contemporânea e de meios tecnológicos, o compositor tenta entender as capacidades da voz humana sem as conotações convencionais. Ele investiga os textos para encontrar neles elementos, fonéticos ou semânticos, que possam ser usados como componentes estruturais no seu próprio direito. Contudo, apesar do seu notável instinto para enumerar os gestos individuais, é este sentido de perspectiva estrutural que dá aos seus trabalhos vocais a sua riqueza e elasticidade. “Os trabalhos do início dos anos 60 foram escritos não para “a voz” mas para uma voz: Cathy Berberian.”⁶⁶

O trabalho que Eco faz no campo da semiótica⁶⁷ servirá de inspiração a Berio, que utilizará os sistemas de signos como gestos instrumentais e vocais nas décadas seguintes. O material fonético pode ser analisado de duas formas: em termos de estrutura acústica, e em termos da posição que a boca e a garganta devem ter quanto à forma. Berio tomou a decisão de combinar materiais vocais com electrónicos, tal como tinha feito Stockhausen. Mas, ao contrário deste, Berio optou por trabalhar somente com as suas gravações vocais, escolhendo o material em termos de articulações. Agrupou palavras isoladas do texto *Joyce* segundo o seu conteúdo de vogais, e arranjou estes grupos em “séries” determinadas pela posição usada pela boca para articular essa vogal. Mas se a articulação “natural” lhe dava uma forma de ordenar este material, ele depois procedia a um trabalho de tensão com ele, justapondo e sobrepondo os elementos fonéticos de forma a produzir grupos de consoantes que a voz humana normalmente encontra dificuldade em articular numa sucessão rápida. Também aqui se encontra uma certa semelhança

⁶⁵ Plateia, 28 de Janeiro de 1969 p.12

⁶⁶ Osmond – Smith, David, *Luciano Berio*, 1991, p.60

⁶⁷ Termo que vem de semiologia que significa uma ciência que estuda todos os signos e sistemas de signos. Saussure foi o primeiro a conceber esta nova ciência. Disse «Pode conceber-se uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social (...). Ela ensinar-nos-ia em que consistem os signos, quais as leis que os regem. (...) A linguística é somente uma parte dessa ciência geral.» Assim, os gestos, a moda (o vestuário), a arquitectura de uma cidade, etc., sendo domínios ricos de significações, poderão ser estudados semiologicamente por esta ciência. in Focus Enciclopédia Internacional, 1977, p.358

com o tratamento que Jorge Peixinho dá ao texto. Quem sabe se não terá sido por questões de articulação que o compositor decidiu escolher determinadas frases em detrimento de outras.

O potencial musical que Berio encontrou na fonética “deve-se ao trabalho de Daniel Jones e à International Phonetic Association que desenvolveram um compacto e elegante sistema de análise. O alfabeto fonético que produziram, propunha um conjunto de «vogais cardinais» que ambos arranjaram como uma matriz governada por duas posições fundamentais: ressonância na parte frontal da boca versus a ressonância atrás, e a boca aberta versus a boca fechada. Numa segunda matriz eles colocaram «vogais cardinais secundárias» onde a mesma posição da língua era modificada por movimentos menos comuns associados à posição dos lábios. As consoantes por outro lado, não podiam ser reduzidas a uma matriz de duas dimensões porque dependem de pelo menos três características básicas: articulação frontal versus articulação atrás; paragem de fluído de ar oposto a não restrito fluído de ar (nasal e lateral), e sonoro por oposição a não sonoro.”⁶⁸

Este alfabeto proporciona aos músicos e compositores, por um lado um significado exacto da notação dos sons do discurso, e por outro uma série de elementos discretos organizados num sistema estruturado.

Para além da utilização na voz de algumas das técnicas descritas e enunciadas por Berio, J. Peixinho utiliza também a recitação do texto.⁶⁹ Esta pode ser encontrada de duas formas: isolada ou sobreposta à entoação.

O *Recitativo II* é composto por 45 (quarenta e cinco) páginas, sendo a obra mais longa de todo este ciclo. Tal como já tivemos oportunidade de referir no início deste capítulo, esta obra conjuga três níveis diferentes: as vozes, a harpa e a percussão. Iremos apresentar a forma como o compositor trata cada um desses níveis e como os relaciona entre si. As referências feitas na análise desta obra irão remeter os exemplos para as obras *Recitativo I* e *III*, com as quais o *Recitativo II* está relacionado.

⁶⁸ Osmond – Smith, David, *Op. Cit.*, 1991, p.64

⁶⁹ O texto completo do *Recitativo II* pode ser consultado no Anexo II.

O *Recitativo II* inicia-se com a recitação do texto por parte do percussionista, tendo a primeira página um único elemento melódico tocado por ele. Os outros instrumentistas vão entrando em palco à medida que o texto vai sendo declamado, ex. 12. No final da página, o percussionista tem uma nota que já havia aparecido no *Recitativo III*, tocada pelos crótalos. Esta primeira página funciona como introdução à obra. Da página 2 à 5 temos a secção **Serenata**, a terceira secção do *Recitativo III*. O compositor apresenta-nos esta secção completa ao longo das primeiras páginas; a parte final tem vários elementos comuns com o *Recitativo I*, como podemos verificar nos exs. 13a e b, onde encontramos uma variação do elemento W1.

(mf) declamado - pouco mais rápido

ABRE A JANELA TODA.
DEIXA ENTRAR A NOITE.

(H) - - - - -

declamado - moderado (p)

É PRECISO CRIAR PALAVRAS, SONS, PALAVRAS
VIVAS, OSCURAS, TERRÍVEIS.
UMA CANDEIA VEM DE MÃO DE MULHER
EM MÃO DE MULHER, DEBRUÇA-SE
SOBRE UMA GRANDEZA.
AUMENTA

(P)

5"

Então (P) dirige-se calmamente para a boca de cena (perto dos seus instrumentos)

Então (MS) e dirige-se para um ponto central do palco

Então (S) e acende uma vela (no centro)

Ex. 12



Ex. 13a



Ex. 13b

Este elemento que deriva do *Recitativo I* é um agregado caracterizado pela sobreposição de tons e meios-tons, e surge nesta obra numa sobreposição de tons inteiros. Nesta segunda obra do ciclo dos *Recitativos*, Jorge Peixinho utiliza os harmónicos aplicados ao agregado, criando, assim, uma sonoridade mais leve e delicada, que vai de encontro à própria atmosfera criada pela obra em relação ao texto. As partes da harpa e da percussão são construídas com base no mesmo material da terceira obra deste ciclo. No entanto, a parte da voz vai ser construída muitas vezes com material que provém da flauta, como iremos verificar ao longo desta análise. A voz começa com material que deriva da flauta da secção **Serenata** do *Recitativo III* (ex. 14). Aqui, Jorge Peixinho distribui a linha melódica da flauta pelo mezzo-soprano e pelo soprano, com pequenas variações de duração de algumas notas. A secção central da flauta, que será cantada pelo soprano, está transposta uma 3ªM inferior.

Recitativo III - serenata

Recitativo II

Ex. 14

A escolha desta secção para iniciar o *Recitativo II* não é ingénua, uma vez que uma serenata é uma canção, um momento mais lírico. Podemos verificar que o compositor utiliza praticamente o mesmo material, realizando apenas uma ligeira variação no motivo do soprano. A utilização de pequenos efeitos tímbricos na voz cria um ambiente que está intimamente ligado ao texto declamado: **Quem grita ?** A voz continua a ser construída com material da flauta, criando em determinados pontos uma pequena variação (ex. 15) mas ainda deixa transparecer o mesmo carácter patente na flauta.

Recitativo III - serenata pp. 7/8

Flauta

Recitativo II - p. 4

Soprano

Ex. 15

No ex. 15 verificamos que o compositor utiliza o mesmo material da flauta com duas pequenas variações: por um lado, a nota mais aguda da flauta (fá) é transformada para a voz numa nota sem altura definida e, por outro, o final da parte da flauta é utilizado na voz com uma transposição de oitava.

No ex. 16 podemos observar a forma como o compositor faz uso de um material que deriva da primeira obra deste ciclo. Assim, podemos ver no ex. 16a os elementos Z1 e A2, que conjugam díades e tríades num movimento melódico ascendente, cujos intervalos entre cada grupo de notas é de 2ª (7ª e/ou 9ª) Maior ou menor. Desta forma, Jorge Peixinho criou um alargamento ao nível tímbrico, variando do grave para o agudo. No ex. 16b verificamos que o compositor utiliza algumas notas desse elemento para construir um agregado. Assim, utiliza o dó# do 1º grupo, o si do 2º grupo, o mib do 1º grupo, o lá do 3º grupo e o ré e o sol# do 4º grupo, concentrando-se ao nível tímbrico no registo médio/grave. Enquanto isto, a voz realiza alguns efeitos vocais com a sílaba vocálica **oao**.

Recitativo I - elemento Z1

A2

Harpa

Ex. 16a

Recitativo II - p. 4

Harpa

Ex. 16b

Esta secção termina com a mesma linha melódica da harpa no *Recitativo III*, sobrepondo-lhe uma parte do texto declamado, ex. 17. Aqui o motivo melódico da flauta não é utilizado.

Recitativo III - serenata (final)

Recitativo II - p. 5

S
Mar inesgotável que desliza no silêncio
mf *ppp*

MS
Eu cismo
pp

Ex. 17

É interessante verificar que, associado ao texto do ex. 17, temos indicações para a luminotécnica que reforçam a ideia contida no próprio texto. Quando o mezzo-soprano declama – **Eu Cismo** – o projector vai deixando progressivamente de iluminar a harpa e o soprano dirige-se para o centro do palco e acende uma vela. Isto porque a seguir vai declamar mais uma frase do texto que já tinha sido utilizada no início desta obra – **É preciso criar palavras, sons, palavras vivas, obscuras, terríveis** – que serve de ligação entre a secção que termina aqui e a secção seguinte que vai começar na p. 6 e se prolonga até metade da 10. Aí encontramos a secção 2º **recitativo** do *Recitativo III*. Esta secção apresenta de forma interessante o material utilizado na mesma secção da terceira obra deste ciclo. Por um lado, temos a harpa e a percussão que utilizam o mesmo material, com a excepção de um motivo que não é utilizado (ex. 18) e, por outro, temos as vozes que utilizam o material da flauta, com variação, criando uma adaptação não só ao texto, mas às próprias características da voz (ex. 19).

Recitativo III - 2º recitativo (p. 6)

Harpa

Melódica

Ex. 18

Recitativo III - 2º recitativo (p. 5)

Flauta

Fl.

Recitativo II (p. 7)

Soprano

Mezzo-Soprano

MS

A Vi da a só u ma?

Ex. 19

O início da melodia do mezzo dá uma ideia de circularidade que pode estar associada ao texto – **A vida**. (Se a entendermos como um ciclo que se inicia e se vai desenvolvendo) e que vai culminar na melodia final da voz.

Da p. 10 até ao final da 12 está presente a **secção I**, a quarta secção do *Recitativo III*. Esta secção está colada à anterior, não havendo uma declamação de texto pelo meio, como tinha acontecido até aqui na ligação entre as secções anteriores. Esta secção é diferente das que foram até aqui apresentadas, criando um factor novo, um elemento surpresa. Primeiro, porque não começa com o texto, mas sim, com um motivo melódico que vem da harpa e percussão.

Segundo, porque não utiliza o material da flauta na voz, exceptuando duas notas longas. Possivelmente, o compositor não terá utilizado a melodia da flauta na voz, por esta ser muito complexa (ex. 20), de certa forma angulosa e marcada por muitos intervalos disjuntos. Terceiro, a parte final da flauta é utilizada como material para a melódica, como se pode constatar pelo ex. 21.



Ex. 20



Ex. 21

Na parte final desta secção, p. 12, o compositor transforma uma nota longa da flauta, numa repetição de notas ligadas, mas estando associada a uma frase do texto que poderá sugerir uma certa métrica, até mesmo ritmo pela articulação das sílabas. Os outros instrumentos tocam a mesma nota em simultâneo, criando assim um uníssono, também já utilizado anteriormente, nomeadamente no ex. 15. Aqui o uníssono é apresentado em diferentes timbres (ex. 22), criando uma melodia de timbres.⁷⁰

Recitativo III - p. 9

Flauta

Recitativo II - p. 12

Mezzo Soprano

De- sa- pá- re- ceu na noi- te co- mou- ma som- bra

Harpa

Flauta-Jazz

Ex. 22

⁷⁰ Voltaremos a este tema no capítulo 6.

No ex. 23, encontramos a parte final desta secção que temos vindo a analisar, que, tal como se pode observar, utiliza o mesmo material do *Recitativo III*, sem a linha melódica da flauta. Esta ausência é intencional e não por mero acaso. Esta melodia é uma inversão da primeira parte da linha melódica que aparece no ex. 20 e que também não foi utilizada pelo compositor.

Recitativo III - final da secção I

Recitativo II - final (p. 12)

dinâmica pontual muito diferenciada

dinâmica diferenciada por grupos

Ex. 23

Na p. 13 e início da 14 é apresentada a **secção II A** (ex. 24) unicamente com a harpa e percussão (melódica). Não é utilizada a melodia da flauta do *Recitativo III*, tal como tinha acontecido no exemplo imediatamente anterior. Possivelmente, o compositor pretendia conceder ao ouvinte um momento de uma certa calma e tranquilidade, após uma secção tão intensa e densa como a que foi escutada anteriormente. A harpa com as suas notas soltas e uma sonoridade tão delicada e etérea, transmite essa ideia de tranquilidade ao ouvinte, para que por breves instantes ele consiga recuperar para seguir em frente na audição desta obra. O texto recitado de seguida e que não tem música é: **As figuras parecem-me deformadas... outras figuras...** Talvez ajude a reforçar a ideia de que aquele excerto da **secção II A** é de facto uma lufada de ar fresco, nesta obra tão densa e inquietante que conduz o público, quer através do

texto, quer através da música, à meditação sobre o tema presente ao longo de todo o texto – a morte.

Recitativo III - secção II A

Recitativo II (p. 13)

Ex. 24

No final da p. 14 e início da 15 encontramos dois elementos que pertencem à **secção II B** do *Recitativo III* (ex. 25). O primeiro elemento deriva da junção das linhas melódicas da flauta e da harpa do *Recitativo III*, agora agrupadas no *Recitativo II*, na harpa. Criando uma certa tensão que irá culminar num segundo elemento, também na harpa, acorde/agregado composto por 3^a/2^a menor, ao qual é depois adicionado um glissando com movimentos ascendentes e descendentes gerando uma atmosfera de insegurança e de indefinição, que de certa forma vai de encontro ao texto que foi e será recitado. O texto fala sobre a alma – **Uma alma... uma coisa que não tem limites de dor e de sonho...** Como que demonstrando através da música o que acabara de ser recitado pelo mezzo-soprano, o compositor sobrepõe três linhas melódicas no soprano, mezzo-soprano e flauta-jazz, respectivamente, com características muito indeterminadas (ex. 25), que nos conduzem por breves instantes a esse lugar sem limites – os sonhos. É também dada aos intérpretes essa possibilidade de criar um pequeno motivo, deixando-os sonhar.

Recitativo III - Secção II B

Recitativo II - pp. 14/15

Ex. 25

Da p. 15 à 17 temos a **secção 5** do *Recitativo III*, uma das últimas secções daquela obra. Vamos nos começando a aperceber que o compositor utiliza as diferentes secções do *Recitativo III*, atribuindo-lhes outra sequência. Tal como acontece com o texto que não segue o original, também as diferentes secções utilizadas pelo compositor não seguem a ordem do *Recitativo III*. Como que para nos acordar do sonho da secção anterior, Jorge Peixinho utiliza uma secção muito densa, com muitos elementos. Assim, mais uma vez, as partes da harpa e da percussão são utilizadas praticamente sem grandes alterações, sobretudo na harpa que utiliza o material do *Recitativo III* sem qualquer variação, mas, temos uma percussão mais reduzida que na terceira obra deste ciclo, apenas utilizando os crótalos e a melódica. No que diz respeito à voz, como vamos ter a possibilidade de perceber pelos exs. **26a** e **26b**, esta vai sofrer várias variações, apesar de ser baseada no material da flauta, facto que não é novo. Enquanto o mezzo-soprano vai entoando com vocábulos uma parte da melodia da flauta, o soprano vai declamando vários excertos do texto.⁷¹

⁷¹ Estes excertos podem ser consultados no Anexo II.

Ex. 26a

Ex. 26b

Da p. 18 até meio da p. 19 temos mais uma secção do *Recitativo III*. Temos verificado que o compositor não utiliza as secções com a mesma ordem em que surgem no *Recitativo III*: ele escolhe diferentes secções e dá-lhes outra sequência. Desta vez, Jorge Peixinho escolheu a **secção 4**. Esta secção tem ligação com a anterior através da declamação de texto, é relativamente longa e proporciona ao ouvinte uma pequena reflexão, como que uma preparação para o que há-de vir, algo que também não é novo nesta obra. Voltamos a encontrar a harpa e a percussão aplicadas da mesma forma que no *Recitativo III* (ex. 27).

50

Recitativo III - final da secção 4

Recitativo II - p. 19

Ex. 27

Já no que diz respeito à flauta, há uma parte da linha melódica que é substituída por texto. O compositor aplica à voz o início e o fim do material que foi utilizado pela flauta (ex. 28).

Recitativo III - secção 4 (p.20)

Recitativo II - pp. 18/19

Soprano

Mezzo

+ ————— ô

Ex. 28

Até este momento, o compositor tem utilizado na construção desta obra secções que derivam do *Recitativo III*, como temos tido oportunidade de verificar pelos exemplos anteriormente apresentados, o que nos leva a supor que seja esta a atitude que ele continuará a aplicar até ao final da obra. Mas eis que no final da p. 19 e início da 20 nos deparamos com dois acordes/agregados (ex. 13b e 16b) que, além de pertencerem a uma secção do *Recitativo III*, já foram utilizados na presente obra e provêm da secção *Serenata* do início deste *Recitativo II*. É curioso verificar que, sobreposto ao primeiro acorde/agregado, surge a seguinte frase – **Essa figura já talvez eu a visse**. Há aqui uma vontade implícita de provocar o ouvinte, no sentido de verificar se ele é capaz de identificar que já ouviu esta sonoridade. Considera-se então, que estes

dois exemplos têm como finalidade criar no espectador um elemento surpresa, deixando-o na expectativa, com curiosidade e atenção para perceber como se vai desenrolar a obra.

Da p. 20 até meio da 22 temos a **secção II C** do *Recitativo III*. Nesta secção, tal como nas anteriores, as partes da harpa e da percussão são utilizadas sem alterações. No que diz respeito à voz, encontramos elementos da flauta que são utilizados com um certo grau de variação (ex. 29).

Recitativo III - secção II C

Recitativo II - pp. 21/22

Voz: Mezzo, Soprano

Com a noi-te des-ce so-bre mim ou-tra vi-da O ne-gro so-l

p *mf* *mp* *p* *mp* *ff* *dim* *pp*

Ex. 29

Assim, a linha melódica que começava com uma nota longa em trilo é substituída por uma linha que se inicia uma 2ªM inferior e que vai realizar um movimento por 2ªms até chegar às notas da flauta. J. Peixinho utiliza o trilo da flauta, criando uma linha melódica ascendente que começa na nota sol₃ e termina no mi₄ (realizando um intervalo de 6ªm) associada ao texto. A última nota que é cantada com a palavra – **Sol** – deriva do *Glockenspiel* (ex. 30).

Recitativo II - p. 22

Glockenspiel

ff *f*

Ex. 30

Antes de iniciar a próxima secção, que vai da p. 22 (a meio) até à 34, Jorge Peixinho utiliza as seguintes frases de ligação – **Tudo está ligado e é conduzido por uma mão enorme. As bocas falam por muitas bocas. Ouves o grito dos mortos?** Estas frases pretendem realmente explicar ao ouvinte que tudo tem uma relação. É a mão do compositor que faz a ligação entre todos estes elementos. Por essa razão, esta secção é construída com material do 1º **recitativo** do *Recitativo III*, que por sua vez deriva do *Recitativo I*. Podemos considerar que estas frases são intencionais, quando aplicadas neste ponto da obra. Apesar de ser muito longa, esta secção não utiliza muitas vezes a voz. O compositor pretende manter este material intacto, como que bastante identificável e sem grandes alterações. O facto é que utiliza a harpa e a percussão com

pequenas variações, como no caso em que transforma uma linha melódica da harpa num acorde que sobrepõe com a melódica (ex. 31), ou ainda quando faz uma variação por alargamento, isto é, acrescenta três notas à melodia original (ex. 32). São na realidade pequenas alterações que não transformam a percepção da melodia original.

Recitativo III - 1º recitativo

Harpa

Recitativo II - p. 29

Harpa

Melódica

Ex. 31

Recitativo II - p. 32

Harpa

Recitativo III - 1º recitativo (p. 4)

Harpa

Ex. 32

Nesta secção, a voz é utilizada como elemento que declama o texto. Não é uma secção muito densa, uma vez que o texto aparece sobre a forma de pequenas frases soltas. Surgem breves momentos em que encontramos a voz cantada. O ex. 33 é aquele que melhor exprime a utilização do material da flauta. No primeiro caso o soprano vai utilizar o motivo da flauta uma 8ª abaixo, com alterações rítmicas, sendo acrescentado no final um motivo com características indeterminadas. No segundo caso há uma alteração de $\frac{1}{2}$ tom à primeira nota, é retirada a segunda apogiatura, e é acrescentado no final a nota réb.

Recitativo III - 1º recitativo (p. 2)

Flauta

p

Recitativo II - (p. 27)

Soprano

p *dim* *mf*

Recitativo III - 1º recitativo (p. 3)

Flauta

Recitativo II (p. 29)

Soprano

f *pp*

Ex. 33

O ex. 34 apresenta mais um caso onde encontramos o mesmo material trabalhado de formas diferentes. Enquanto no **1º recitativo** da terceira obra a melódica vai construindo um acorde que depois fica sustentado, sofrendo pequenas modificações de altura, na presente obra o acorde é transformado num pequeno motivo melódico, para o *Glockenspiel* onde a ordem das notas é alterada. Também ao nível tímbrico se verifica uma mudança, ainda que seja na percussão.

Recitativo III - 1º recitativo

Melódica

Recitativo II (p. 23)

Glockenspiel

Flauta Jazz

Ex. 34

Esta secção é muito rica, no que diz respeito à transformação de materiais. Jorge Peixinho decidiu que deveria sobrepor alguns elementos desta primeira secção do *Recitativo III* com a **secção 5**, que já foi utilizada anteriormente nesta mesma obra *Recitativo II*, como se verifica no ex. 26a. No *Recitativo II*, sobrepõe material de ambas as secções criando uma textura diferente,

uma tocada pela harpa e outra pela melódica. No entanto, o primeiro material da harpa sofreu uma pequena transformação: o sol passou para sol# e o dó passou para dó#, e foi trocada a ordem às outras notas (ex. 35). Existe, portanto, uma variação do material. Já o segundo motivo da harpa é um alargamento desse motivo inicial. A parte da melódica é construída com base no material da **secção 5**, com algumas alterações. O material é utilizado na forma ascendente e descendente prolongando as notas, criando assim um efeito de ressonância.

The image displays two musical excerpts. The top left excerpt, titled 'Recitativo III - 1º recitativo', shows a Harp part with two staves. The top right excerpt, titled 'Recitativo III - secção 5', shows a Flute part on a single staff. The bottom excerpt, titled 'Recitativo II - p. 27', shows both Harp and Melódica parts. The Harp part consists of two staves, and the Melódica part is on a single staff. The Melódica part features a long, sustained note with a grace note, followed by a series of notes that are then repeated in a descending sequence.

Ex. 35

Na parte final desta secção, podemos ver um grupo de notas que estavam agrupadas em díades transformar-se, no *Recitativo II*, em acorde (ex. 36). Este ex. pretende provar mais uma vez que o compositor recorre muitas vezes à reutilização do mesmo material.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, titled 'Recitativo III - 1º recitativo', shows a Harp part with two staves. The right excerpt, titled 'Recitativo II - p. 34', shows a Harp part with two staves. The Harp part in the right excerpt features a group of notes that are then transformed into a chord.

Ex. 36

Tal como aconteceu na secção anterior, também na p. 35 se concentra material de duas secções diferentes (ex. 37), por um lado a **secção 6**, a última do *Recitativo III*, e por outro a **secção 5**, que já foi utilizada anteriormente nesta obra (ex. 26a).⁷³

⁷³ Este ex. 26a encontra-se na p.50.

Recitativo II - p. 35

Recitativo III - p. 22

Ex. 37

Verifica-se que o compositor utiliza as notas como se se tratasse de um jogo, um *puzzle* onde vai encaixar as diferentes notas, tal como já fez noutros exemplos apresentados. Jorge Peixinho não utiliza, na construção da melodia da voz, todo o material que havia utilizado para a flauta. Vai utilizar alguns elementos que não tinham sido utilizados no ex. 26b. A voz começa com o elemento que aí faltava. No entanto, mantém o motivo melódico que realiza o intervalo de 4ªaum (mi – sib) utilizando todas as notas e não apenas o intervalo como havia acontecido (ex.26b). Termina com o final da melodia da flauta sem utilizar as duas últimas notas (ex. 26a). Quanto à melodia da harpa é igual à **secção 6**, tal como se verifica no ex. 37.

Na p. 36 encontramos, nos três níveis (vozes, harpa e percussão) que compõem esta obra, parte do material que pertence à **secção V a e b** do *Recitativo III* (ex. 38). Jorge Peixinho utiliza apenas a parte final da **secção V a**, porque a **secção b** é um espelho da **a**. Nesta secção não há nada de novo, pois vai ser utilizada a mesma secção sem grandes transformações. Apenas se verifica uma alteração de 8ª numa das notas da voz.

Recitativo III - secção V a

Recitativo II - p. 36

Soprano

Harpa

Ex. 38

Na p. 37 encontramos material igual ao das **secções VI e VII** do *Recitativo III*. Estas duas secções são muito curtas. Talvez tenha sido esta a razão pela qual, nesta obra, o compositor decidiu juntá-las. A harpa e a percussão mantêm-se iguais, as transformações ocorrem ao nível da flauta. No ex. 39 são apresentadas as **secções VI e VII** do *Recitativo III* seguidas das melodias para as vozes.

Recitativo III - secção VI

Flauta

Harpa

Oo

Recitativo II - soprano (p. 37)

Soprano

Recitativo III - secção VII

Flauta

Harpa

Percussão

Recitativo II - Mezzo-soprano (p. 37)

Mezzo-Soprano

U - - - - - ma voz

Ex. 39

Verificamos então que o compositor não utiliza a melodia exactamente igual, mas que aproveita determinadas notas, prolongando-as e criando determinados efeitos realizados pela própria voz. A linha melódica do soprano é baseada na combinação de elementos das duas secções, enquanto que o mezzo-soprano tem uma linha melódica que utiliza as duas primeiras e as duas últimas notas da **secção VII**. É de realçar que o facto de utilizar as mesmas notas (lá# - si) estará relacionado com o texto – **Uma voz**. Mais uma vez se observa o reforço dos intervalos iniciais deste ciclo.

Da p. 38 à 40 é utilizada na íntegra a **secção 1a** do *Recitativo III*. É interessante verificar que o compositor distribui a melodia da flauta pelas duas vozes (ex. 40). É, ainda, de salientar que Jorge Peixinho utiliza três vezes seguidas o motivo do final desta secção, apresentando uma estrutura muito semelhante à do final do *Recitativo I* (ex. 41).

Recitativo III - Secção 1 a)

etc.

Flauta

Soprano

Mezzo-Soprano

o - - - - - A mor - te

a - - - - - a - - - - - a - - - - - a - - - - -

Ex. 40

Recitativo I - final da 4ª parte (elemento V2) Recitativo III - final da secção 1ª

Harpa

mf *ff* *fff*

Recitativo II - pp. 39 - 40

ff *fff*

Harpa

Ex. 41

O facto de existir a repetição de um motivo está ligado ao texto. Já vimos anteriormente que o compositor estabelece uma relação entre a música e o texto. O texto recitado antes da primeira aparição deste motivo diz – **Primaveras extasiadas, espaços negros, flores desmedidas, todos os dias debalde repelimos os mortos**, surgindo então este pequeno motivo que termina com uma nota no registo grave e sugere um espaço negro, como diz o texto. Após o motivo ouvimos – **E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta**. Volta a surgir o motivo, como que reforçando a ideia de escuridão, convidando o ouvinte a reflectir sobre o que está a ouvir. Logo a seguir – **(A luz) Não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos**. Novamente a repetição do mesmo motivo. Toda esta insistência na repetição tem como objectivo, que o ouvinte seja capaz de estabelecer uma relação entre o texto e a música que está a escutar.

Tal como aconteceu anteriormente, as pp. 41 e 42 utilizam material que pertence à **secção I** do *Recitativo III*, que já foi utilizado na presente obra (ex. 42), e material que deriva da secção *Serenata*, também já utilizado nesta obra (ex. 43).

Recitativo II - final (p. 12)

Harpa

Mel.

dinâmica pontual muito diferenciada

dinâmica diferenciada por grupos

Ex. 42



Ex. 43

A partir da p. 43 e até ao final da obra encontramos algum material que pertence à **secção 1b** do *Recitativo III*, secção esta que utiliza o mesmo material da **secção 1a** (ex. 40), com uma modificação, nomeadamente uma troca de materiais. O material da harpa na primeira secção passa para a flauta na segunda, e vice-versa. Aqui, o compositor decidiu mais uma vez utilizar o material da flauta para construir a melodia da voz (ex. 44).

Recitativo III - secção 1 b)

Recitativo II - p. 44

Mezzo-Soprano

Ex. 44

Verificamos que o compositor se serve das notas dos trilos da flauta (2^{as}m) para a construção da melodia da voz. Este final apresenta uma textura densa, em que há muito movimento. A última frase de toda a obra é – **O silêncio e o que se cria no silêncio e o que remexe no silêncio. É uma voz. A morte.** A obra termina com a repetição dos trilos pela voz e os músicos vão saindo do palco à medida que o desejarem. É mais um factor de indeterminação que fornece à obra uma característica de obra aberta.

Capítulo 4 – Recitativo III

Esta obra foi a primeira a estar concluída (1969). Foi composta para o seguinte conjunto instrumental: flauta, harpa, melódica e percussão. Jorge Peixinho dividiu esta obra em dezasseis (16) secções às quais deu o nome de: **1º recitativo, 2º recitativo, Serenata, I, II, III, IV, V, VI, VII, 1, 2, 3, 4, 5, 6**. Algumas secções são ainda divididas em subsecções, o que origina um total de vinte e duas secções. Ao dividir a obra nestas vinte e duas (22) secções, Jorge Peixinho pretendia mostrar, que cada uma delas, embora fazendo parte de um todo, é diferente. Isto é, cada secção vai explorar, desenvolver e/ou reconstruir determinados materiais apresentados tanto no **1º recitativo** desta terceira obra, como no *Recitativo I*, o primeiro de todo este ciclo, caracterizando-os de formas diferentes, quer através do uso dos materiais noutros instrumentos, quer pela própria transformação do material.

No *Recitativo III* encontramos completa a obra *Recitativo I*. Surge essencialmente na harpa, mas por vezes é distribuída pela flauta e pela percussão. De seguida, far-se-á uma exposição da utilização desse material e da forma como Jorge Peixinho o reutiliza para que duas obras distintas se completem e estejam interligadas, mantendo muitas características do *Recitativo I*. É de realçar que as diferentes secções do *Recitativo III* têm durações distintas (Esq. 9).

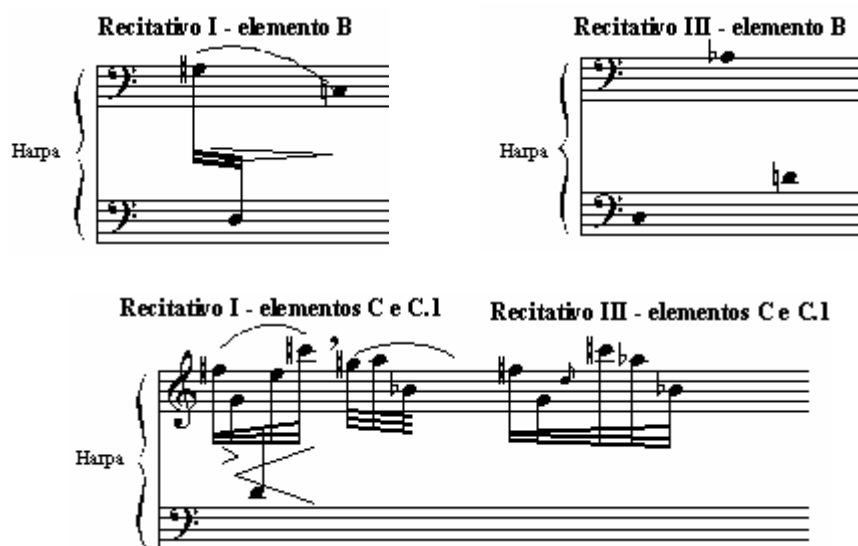
Secção	Duração
1º recitativo	4 páginas
2º recitativo, Serenata, secção II e V	2 páginas cada
Secções I, III, 1, 4	1 página e ½ cada
Secções IV, VI, VII, 2, 3, 6	½ página ou menos cada

Esq. 9

Primeira secção – 1º recitativo

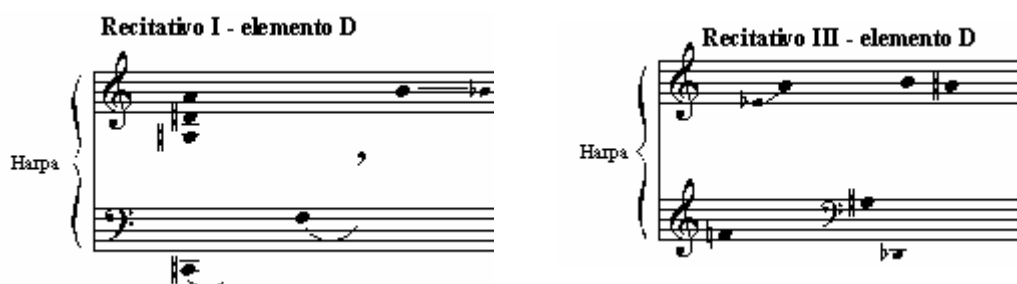
Esta primeira secção do *Recitativo III* pode ser dividida em quatro partes, à semelhança do que acontecia com o *Recitativo I*, mantendo a mesma divisão realizada em *I*. Neste **1º recitativo** o compositor faz uma apresentação dos materiais que utilizou na primeira obra deste ciclo.

Assim, esta obra inicia-se com a harpa cuja parte é muito semelhante ao início do *Recitativo I*. É apenas de realçar que: a primeira nota foi transposta uma oitava; o material considerado o elemento **B** no *Recitativo I*, encontra-se aqui disperso, sem ritmo, e com outra ordem das notas; e os elementos **C** e **C.1** foram transformados num só, conforme se pode ver no ex. 45. Estas transformações são uma forma de variar o mesmo material.



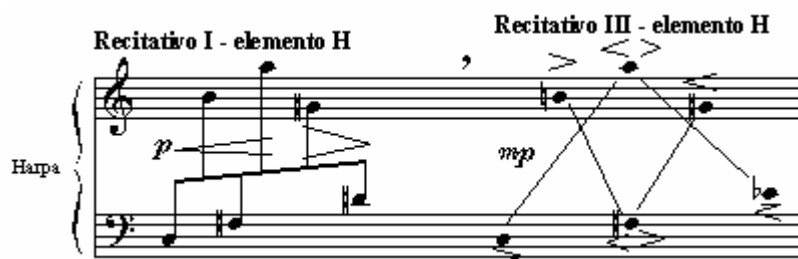
Ex. 45

A segunda pauta também é igual à segunda e terceira pautas do *Recitativo I*. O início desta segunda pauta dá-se com uma transformação do elemento **D** do *Recitativo I*, que agora no *Recitativo III* sofre uma variação, utilizando as notas por uma ordem diferente (ex. 46).



Ex. 46

O restante material da segunda pauta deriva dos elementos **F**, **G**, **H** e **I** do *Recitativo I*, com pequenas variações. Os exs. 47a e b apresentam o elemento **H** nas duas obras.



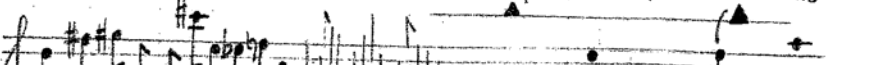
Ex. 47a

Ex. 47b

Harpa

Recitativo I - elemento L

Recitativo III - elemento L



Recitativo I

Harpa

elemento D

elemento F

elemento G

Recitativo III

Ex. 50

Na segunda página do *Recitativo III* encontramos o início da segunda parte do *Recitativo I*, nomeadamente os elementos **N** e **O** (estando este último incompleto). Até ao final desta página continua a ser utilizado material do *Recitativo I*. No entanto, existem alguns elementos do *Recitativo I* que não são utilizados. Aparecem pela primeira vez na flauta elementos do *Recitativo I*, os elementos **D1** e **E1** (ex. 51). Nesta 3ª obra, estes elementos são utilizados com as notas por outra ordem, existindo apenas uma transposição da nota ré $\frac{1}{2}$ tom abaixo para dó#. No final desta terceira pauta, é utilizado o elemento **J1** (ex. 52) que apresenta um retrógrado das últimas 5 notas. Estas aparecem da seguinte forma: a harpa utiliza 4 notas (sib, láb, sol, mi), enquanto a flauta utiliza a nota fá e acrescenta o mib.

Recitativo I - elementos D1 e E1

Recitativo III - elementos D1 e E1

Ex. 51

Recitativo I - elemento J1

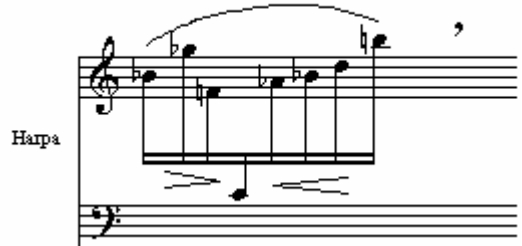
Recitativo III - elemento J1

Ex. 52


No início da página três, Jorge Peixinho continua a apresentar o material do *Recitativo I*, tanto na harpa como na flauta. É interessante verificar que o acorde inicial do *Recitativo I* surge aqui, o que não é esperado, uma vez que Jorge Peixinho está a apresentar o material do *Recitativo I* praticamente pela mesma ordem do original. Este facto pode significar que o compositor

pretende introduzir elementos que criem surpresa e que mantenham o ouvinte na expectativa. A flauta vai utilizar o elemento **O1** em retrógrado, modificando duas notas: acrescenta a apogiatura e transforma a 2ª nota – solb em mi (ex. 53).

Recitativo I - elemento O1




Recitativo III - 2º recitativo




Ex. 53

Esta segunda parte termina da mesma forma que no *Recitativo I*, sem qualquer modificação. A partir do meio da p. 3, o compositor vai apresentar material que pertence à terceira parte do *Recitativo I*. Assim, inicia com o elemento **S1** que aparece agora apenas na voz mais grave da harpa juntamente com o *Glockenspiel*, enquanto que no *Recitativo I* aparecia distribuído pelas duas vozes (ex. 54).

Recitativo I - elemento S1



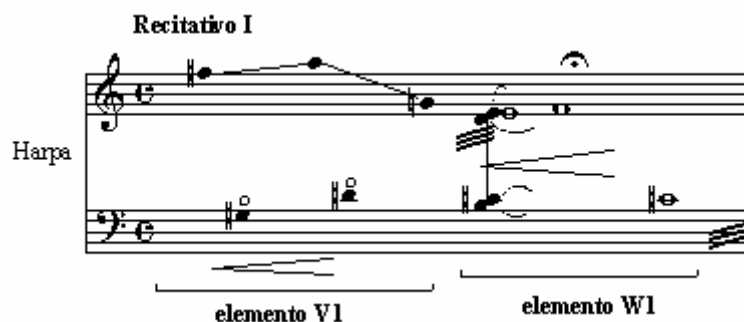
Recitativo III - elemento S1



Ex. 54

Podemos facilmente compreender que no *Recitativo III* este elemento **S1** assume um carácter mais melódico. É interessante verificar que existe, da parte do compositor, uma necessidade de aplicar os intervalos que regem todo este ciclo. Daí que o elemento **S1** no *Recitativo III* termine com uma 3ªm (na harpa) e uma 2ªM (entre a percussão e a última nota da harpa).

De seguida, J. Peixinho vai apresentar os elementos **V1** e **W1** três vezes (ex. 55a e 55b), todos eles diferentes entre si. Da primeira vez que é utilizado, o elemento é igual ao *Recitativo I*, sendo as outras duas diferentes (ex. 55b). Quando surge na flauta assume um carácter de uma linha melódica ascendente, marcada por várias 2ªsMs/ms. Quando surge na flauta e na harpa assume um carácter mais seco através da utilização de um agregado no registo agudo.



Ex. 55a

Recitativo III - elemento V1 e W1

Recitativo III - elemento V1 e W1

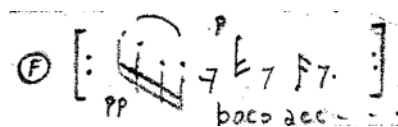
Flauta

Flauta

Harpa

Ex. 55b

Jorge Peixinho continua a apresentação do seu material utilizado na primeira obra. Assim, na p. 4 é utilizada a última parte dessa mesma obra, sem grandes transformações, sendo apenas de realçar que a percussão vai assumir dois momentos onde é utilizado o elemento **H2** (ex. 77). Quanto à flauta é marcada por um elemento que tem um carácter de improvisação melódica (ex. 56) porque apenas lhe é dado o ritmo. Este motivo tem um efeito contrastante com as notas da harpa.



Ex. 56

Até este momento foram utilizados os elementos do *Recitativo I* que, de certa forma, foram sendo apresentados mantendo a mesma sequência anterior. O **1º recitativo** funciona como uma introdução a esta obra, uma apresentação do material que a partir de agora será desenvolvido nas restantes secções desta terceira obra.

A segunda secção é o **2º recitativo**. A partir daqui, a escrita sofre uma transformação, tornando-se mais indeterminada. Jorge Peixinho vai transformando materiais que já foram utilizados no

Recitativo I, razão pela qual no **1º recitativo** já fomos identificando pequenas diferenças em relação ao *Recitativo I*.

Tal como acontecia no **1º recitativo** encontramos nesta segunda secção elementos que pertencem à obra *Recitativo I*, só que não aparecem de forma ordenada, mas sim aleatoriamente. O compositor utilizou os diferentes elementos sem uma ordem específica. Este **2º recitativo** pode ser dividido em quatro frases. Cada frase corresponde a uma pauta, sendo que a primeira e a última frases são semelhantes, nomeadamente ao nível da harpa. Este **2º recitativo** apresenta-se com uma estrutura mais livre que a secção anterior. A primeira e terceira frases apresentam um grau mais elevado de elementos indeterminados (ex. 57). A segunda frase utiliza pequenos fragmentos melódicos, um pouco à semelhança do que havia sido utilizado no *Recitativo I*.

Recitativo III - início do 2º recitativo

Recitativo III - final do 2º recitativo

Ex. 57

A flauta utiliza, em dois momentos desta secção, elementos que derivam do *Recitativo I*. Num primeiro momento, encontramos o elemento **Y** aqui utilizado em retrógrado e transposição intervalar. Enquanto no *Recitativo I* este elemento estava construído na forma descendente, realizando os intervalos de 2ªm – 2ªM – 2ªm – 2ªM, no *Recitativo III* utiliza 2ªm – 2ªM – 2ªm de forma ascendente.



Ex. 58

Num segundo momento, encontramos o elemento **O1** aqui utilizado em retrógrado (ex. 59), que já havia aparecido na primeira secção desta obra (ex. 53). No ex. 59 é-lhe acrescentada a nota dó# no início, e a meio do motivo duas notas são transformadas $\frac{1}{2}$ tom - si/lá#, lá/lá#. É interessante verificar que este elemento vai ser utilizado várias vezes ao longo desta obra, talvez por se tratar de um elemento que proporciona diferentes formas de abordagem, contribuindo, assim, para a reutilização que o compositor pretende fazer dos diferentes materiais.



Ex. 59

Também a harpa utiliza um agregado que deriva do *Recitativo I*, mais precisamente do elemento **R1**. Este foi-nos apresentado da mesma forma, sendo apenas diferente ao nível rítmico, sendo que primeiro nos surge a 4ªaum e depois a 4ªP.



Ex. 60

Este **2º recitativo** apresenta, na terceira frase, um momento de alguma liberdade para os intérpretes, uma vez que utiliza uma notação gráfica com linhas ascendentes.⁷⁴

A terceira secção – **Serenata** – é composta também por quatro pautas e caracteriza-se pela ausência de células com uma duração específica, exceptuando a última pauta, onde surgem dois

⁷⁴ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

motivos melódicos em semicolcheias que podem ser consideradas como pequenos gestos. A escolha do nome para esta secção não terá acontecido de forma aleatória. O termo **Serenata** é um conceito que se aplicava nos séculos XVII e XVIII a uma música de entretenimento, pelo seu carácter alegre e da sua instrumentação reduzida. Este termo deriva do italiano *sera, velada*, ou ao sereno, a céu aberto, ao ar livre. É uma música vespertina ao ar livre sem uma composição instrumental ou movimentos pré-definidos. Na Serenata instrumental os diferentes movimentos apresentavam diferentes caracteres, tais como alegria e tristeza, entre outros, com uma estrutura clara que favorecia essa mesma percepção. Temos como exemplo a obra *Eine Kleine Nachtmusik* de W. A. Mozart. Algumas destas características podem ser encontradas neste pequena secção a que Jorge Peixinho deu este nome. É uma secção sem grande rigor, onde a harpa faz as suas incursões através de acordes em glissando. É também uma secção com pouca carga instrumental. Apesar de todos os instrumentos estarem a tocar, não o fazem de forma pesada, mas apresentando uma textura de fraca densidade. Ao nível tímbrico esta secção é rica, uma vez que são utilizados todos os instrumentos.

Ao longo da **Serenata** são utilizados alguns elementos do *Recitativo I*, nomeadamente os elementos **X1**, **R1**, **W1**, **Z1**, **A2** e **F**. Destes, podemos ver no ex. 61 os elementos **R1** e **X1**. No primeiro caso, o compositor expande o acorde de **R1** tal como havia acontecido no ex. 60. Quanto ao segundo caso, utiliza o elemento sem alteração melódica, apenas com uma transformação tímbrica: muda de um registo agudo para um registo médio, onde se regista um intervalo de 9ª. Nesta secção a parte da flauta apresenta notas soltas com pouca densidade, por oposição, à harpa que se caracteriza por uma textura ligeiramente mais densa e baseada em acordes arpejados, tal como já havia sido referido. A última pauta como que antecipa a secção seguinte: utiliza na flauta uma linha melódica relativamente curta em notas longas. A melodia caracteriza-se por 2^{as} Ms/ms. Quanto à harpa utiliza dois acordes arpejados, que sustentam a estrutura intervalar do início do *Recitativo I*. Este material foi utilizado no *Recitativo II* (ex. 17).

The image displays two musical staves for Harpa. The left staff, titled 'Recitativo III - Serenata', shows a piano (p) dynamic and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The right staff, titled 'Recitativo I - elemento X1' and 'Recitativo III - 2º recitativo', shows a forte (f) dynamic and features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like 'p' for piano and 'f' for forte.

Ex. 61

A quarta secção – **I** – contrasta com a anterior, uma vez que apresenta uma textura muito densa a vários níveis. São utilizados dois timbres: por um lado a flauta tem uma linha melódica bastante movimentada, e por outro a harpa assume um papel secundário (ex. 62a). Na segunda

frase, essa densidade passa para os dois níveis, a flauta e a harpa. O material da flauta (ex. 20 – 1ª metade, p. 46) é sobreposto ao da harpa (ex. 95b, p. 91). Após um momento de pausa, a secção termina com um espelho do início desta mesma secção, como se pode verificar no próximo exemplo. No ex. 62b que pertence ao final das *Sucessões Simétricas I* encontramos uma linha melódica movimentada e com notas pedais e onde os intervalos utilizados são semelhantes ao desenho melódico presente no *Recitativo III* que utiliza intervalos de 3ªM, 2ªM/m, 4ªaum, 4ªP.

Recitativo III - secção I (início)

Recitativo III - secção I (final)

Ex. 62a

Ex. 62b

A quinta secção – II – subdivide-se em três subsecções - IIA, IIB e IIC, que podem ser consideradas diferentes entre si. Na subsecção IIA a melodia da flauta (ex. 63a), é toda construída sobre o mesmo material, alterando a ordem das notas. Esta linha melódica é baseada em material da harpa que depois o compositor conjugou conferindo-lhe outro carácter melódico, com repetições de notas, por oposição à harpa que apresenta uma estrutura mais pequena (ex. 24, cap. 3). Esta caracteriza-se, tal como muitas das outras que temos vindo a analisar, pelo uso de intervalos de: 2ªM/m, mas apresentados de forma alargada, sobre a forma de 7ªs e 9ªs. Este material apresenta ao nível da escrita características, idênticas à obra *Voix* (ex. 63b), onde na melodia do oboé se percebe o seu carácter anguloso.

Recitativo III - secção II A (flauta)

Ex. 63a



Ex. 63b

A subsecção **IIB** é constituída por uma única pauta. Esta secção começa com uma pequena melodia na flauta que é construída com base no elemento **I1** do *Recitativo I* (ex. 64). De seguida, apresenta duas linhas melódicas bem definidas, uma na flauta e outra na harpa que terminam com um gesto aleatório (ex. 65). Já tivemos oportunidade de verificar que no *Recitativo II*, Jorge Peixinho vai unir estas duas linhas melódicas (ex. 25, cap. 3).



Ex. 64



Ex. 65

A subsecção **II C** é um pouco mais alargada que a anterior. No início, a harpa faz a junção dos dois elementos **V1** e **W1** do *Recitativo I* (ex. 55a), aqui utilizados pela harpa de forma expandida (ex. 66).



Ex. 66

A sexta secção é a **secção III**, que apresenta um elevado grau de densidade a vários níveis. Utilizando vários trémolos, tanto na flauta como na harpa, acrescenta também pequenos motivos melódicos que, no caso da harpa, utilizam as mesmas notas com variação de meio-tom, como se fosse um trémolo mais alargado. Já a melódica utiliza uma série de notas longas (ex. 67). É uma secção muito movimentada que contrasta com a anterior.

Recitativo III - secção III (p.14)

Ex. 67

A sétima secção – **IV** – utiliza material do **2º recitativo** desta terceira obra do ciclo dos *Recitativos* (ex. 68). O material utilizado provém do final da p. 6 e é aqui utilizado sem qualquer modificação, o que nos leva a considerar que o motivo da flauta tem grande importância dentro da secção do **2º recitativo** em que está inserido, assumindo um papel de destaque, uma vez que o compositor o vai (re)utilizar em retrógrado. É um motivo melódico sem grandes malabarismos para a flauta, que no **2º recitativo** realiza uma melodia descendente de quase três oitavas, onde utiliza intervalos como 4ªP, 3ªm/M, 2ªm e uma 4ªaum, ou seja, mais uma vez utiliza os intervalos que são considerados importantes para este ciclo e que surgiram logo no início da primeira obra. A harpa começa também na mesma nota e realiza uma melodia semelhante à da flauta, integrando pelo meio alguns glissandos, o que vai diferenciar as duas linhas melódicas. A melódica começa com um glissando e depois utiliza uma sequência de notas onde são utilizados intervalos de 2ªs e 3ªs ms/Ms. A junção destas três linhas melódicas cria uma grande densidade não só ao nível melódico, como também rítmico e tímbrico. Aqui, J. Peixinho decidiu utilizar

apenas duas dessas linhas, a da flauta e da harpa, que curiosamente são apresentadas em movimento retrógrado e no sentido ascendente.

The image displays two musical staves for 'Recitativo III'. The left staff, titled 'Recitativo III - 2º recitativo', features three staves: Flauta (flute), Harpa (harp), and Melódica (melodica). The flute part is marked with 'ff' and 'f', while the harp and melodica parts are marked with 'ff' and 'pp'. The right staff, titled 'Recitativo III - secção IV', also features three staves: Flauta, Harpa, and Harpa. The flute part is marked with 'f' and 'ff', while the harp parts are marked with 'f' and 'ff'. Both sections show a complex texture with many notes and dynamic markings.

Ex. 68

A oitava secção – **V** – subdivide-se em três: **V**, **V a** e **V b**. A primeira subsecção – **V** – é composta por duas pautas e tem uma textura pouco densa. Utiliza notas soltas na harpa e notas em trémolo na flauta, um pouco à semelhança da subsecção **IIC**. Esta subsecção parece ser uma introdução às subsecções seguintes, e pretende proporcionar ao ouvinte um pouco de tranquilidade, em contraste com a secção anterior que era muito movimentada. É de salientar que todos os trémolos da flauta são realizados alternando intervalos de 2ªM/m. As subsecções **V a** e **V b** foram compostas em espelho, sendo **b** um espelho de **a** (ex. 69). Verificamos que a melodia da flauta deriva do início deste *Recitativo III*, nomeadamente da p. 2, e é construída com material dos elementos **D1** e **E1** do *Recitativo I* (ex. 51). Começamos a verificar que existem determinados elementos privilegiados pelo compositor, nomeadamente os elementos **D1**, **E1** e **O1**, possivelmente por proporcionarem uma diversidade de aplicações e transformações.

The image shows a musical score for Example 69, featuring two parts: Flauta (Flute) and Harp. The score is written on multiple staves. The Flauta part is on the left and the Harp part is on the right. The score is divided into two systems, each with a rehearsal mark (1.v and 1.vi). The Flauta part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, pp). The Harp part also includes notes, rests, and dynamic markings (p, mp, pp). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Ex. 69

A nona secção – VI – apresenta uma linha melódica na flauta e na harpa e os crótalos realizam uma melodia que tem um papel secundário (ex. 70). É uma secção muito diferente das anteriores, uma vez que apresenta uma melodia com características diferentes, sem no entanto perder as características que marcam todas estas obras. O compositor realizou-a, criando uma transformação dos intervalos utilizados no elemento A (ex. 1), e concedendo-lhe um carácter expressivo com movimentos curtos descendentes (apogiaturas), sendo o último ascendente.

Recitativo III - secção VI

Flauta
Harpa
Oo

Ex. 70

A décima secção é a secção **VII**. A harpa utiliza duas notas do elemento **H**⁷⁵ do *Recitativo I*, o mib e o lá, e transpõe o dó $\frac{1}{2}$ tom ascendente (ex. 71). A percussão aqui utilizada é o *temple-block* o que lhe confere uma sonoridade diferente. A melodia da flauta é muito semelhante à da secção anterior, podendo afirmar-se que utiliza as mesmas notas ordenadas de outra forma.

Recitativo III - secção VII

Flauta
Harpa
Percussão

Ex. 71

A décima primeira secção é, em termos estruturais, semelhante à oitava secção. Pode ser dividida em duas subsecções **1a** e **1b**, no entanto estas não realizam entre si um espelho como acontecia anteriormente, mas fazem uma troca de materiais. O material que compõe esta secção deriva do **1º recitativo** (ex. 72) e pode também estar relacionado com o elemento **Y** do *Recitativo I* (ex. 58). O compositor vai utilizar o motivo melódico da harpa e a 4ªP da flauta para criar esta secção. Ele utiliza a repetição como uma forma de reforçar este pequeno motivo. Tal

⁷⁵ ver ex. 47a p. 62.

facto surge, porque será esta secção a dar início ao *Recitativo IV*, como teremos oportunidade de verificar no capítulo 5. Na secção **1a** a flauta toca 4^{as} e a harpa realiza um movimento ascendente. Esta secção termina com um gesto/melodia que também apareceu no **1º recitativo**. A secção **1b** utiliza os mesmos materiais de **1a** com variação, ou seja, faz uma troca dos materiais. O material que estava na flauta passa para a harpa e vice-versa (ex. 73).

Recitativo III - 1º recitativo (p.1)

Flauta

quasi gliss. *mp*

Harpa *mf*

Ex. 72

Recitativo III - secção 1a (p. 18)

Flauta *mp*

Harpa *mf* *ff* *ff* *f* *mf* *ff*

Recitativo III - secção 1b (p.18)

Flauta *mp* *f* *f* *mf*

Harpa *mf*

Ex. 73

As décima segunda e décima terceira secções são as **secções 2 e 3**. Ao nível formal, estas secções são semelhantes às **secções VI e VII** e podem ser consideradas como uma passagem, uma ligação, entre o material da secção anterior e da posterior. A **secção 2** apresenta um pequeno motivo melódico na flauta que é um pouco semelhante à **secção VI**.

A **secção 3** apresenta uma textura um pouco mais densa que a **secção 2** e é construída com base em material da **secção IIB** do *Recitativo III* (ex. 74). Pode-se observar que na melodia da flauta da **secção 3** há uma pequena variação: o compositor começou com a 2ª nota (ré) e acrescentou a meio do motivo a nota sol#. A parte da harpa, que também deriva da secção acima referida, pode ainda ser considerada como uma pequena variação do elemento **Z** do *Recitativo I*.

Recitativo III - secção 3 (p.19)

Recitativo III - 1º recitativo (p.2)

Recitativo III - secção II B (p.12)

Ex. 74

A décima quarta secção – **secção 4** – é construída com base em material dos elementos **Q**, **G2** e **H** do *Recitativo I*. Estes são transformados por variação, ou seja, por vezes o compositor utiliza as notas dando-lhes outra ordem e/ou acrescentando e/ou retirando notas (ex. 75). O elemento **Q**, que originalmente surgia na forma descendente, é transformado pelo compositor num movimento ascendente. A ordem das notas também é alterada. Pode-se dizer que no início faz um retrógrado do elemento original, apesar de começar com o mib, mas depois vai utilizar as restantes notas com outra sequência, sem utilizar as notas fá# e sib. No segundo caso – o elemento **G2** – um motivo melódico ascendente e que ritmicamente é para ser executado o mais rápido possível, surge agora a dois níveis, dividido pela flauta e pela harpa. Estes dois níveis completam-se, criando o elemento original. Para além disso, o compositor realiza uma variação da altura das notas, transpondo as notas mib e si uma oitava, acrescenta também as notas dó# e lá# e não utilizando o solb. No terceiro caso, Jorge Peixinho utiliza apenas o início do elemento **H** para criar uma variação no *Recitativo III*.

Recitativo I - elemento Q

Recitativo III - excerto da secção 4 (p.20)

Recitativo I - Elemento G2

Recitativo III - excerto da secção 4 (p.20)

Recitativo I - elemento H

Recitativo III - excerto da secção 4 (p.20)

Ex. 75

Esta secção termina com uma variação dos elementos **V1** e **W1** do **1º recitativo** (ex. 55) que aqui não estão completos: do elemento **V1** utiliza as notas sol, sol# e mib e do elemento **W1** as notas dó# e ré (ex. 76).

Recitativo III - final secção 4

Ex. 76

A décima quinta secção – **secção 5** – apresenta uma textura bastante densa a todos os níveis. A harpa utiliza materiais que já tinham sido utilizados anteriormente nesta obra nas secções – **1º recitativo** e **2º recitativo** e que derivam de diferentes elementos do *Recitativo I* (ex. 77).

Recitativo I

Elemento P1

Elemento H2

Elemento G2

Recitativo III - excertos da Harpa da secção 5 (p.21)



Ex. 77

Podemos facilmente perceber que Jorge Peixinho utiliza o elemento **P1** em retrógrado. No elemento **H2** existem duas notas que são alteradas, criando assim uma sonoridade diferente para este agregado: o sol# passa a natural, enquanto o si natural passa a sustenido. E voltamos a encontrar este elemento **H2**, no final desta **secção 5**, nomeadamente na última colcheia do exemplo à direita, aqui com uma pequena variação: não utiliza as notas mais graves (mi – fá# – sol), utiliza intervalos de 2ªm e 4ªP partindo da nota si# (última colcheia do exemplo à direita). Este acorde surge como uma conclusão do elemento **G2**. Ainda no elemento **G2** há uma mudança na ordem das notas, e são acrescentadas as notas sol e láb. Também no sentido rítmico, há uma alteração que visa criar um motivo totalmente novo, apesar da utilização das mesmas notas. Este elemento já havia sido utilizado na secção anterior.

A melodia da flauta é construída com base em material que já foi utilizado no 2º **recitativo** desta terceira obra (ex. 78). Partindo desse motivo, o compositor alarga-o e transforma-o num gesto melódico onde são introduzidos alguns elementos indeterminados, notas sem indicação precisa de altura, mas com indicação aproximada. Parte deste elemento deriva do elemento **O1** do *Recitativo I*. Este elemento é utilizado em retrógrado, tal como aconteceu no ex. 53. É curioso verificar que Jorge Peixinho recorre muitas vezes a este material da **secção 5** para desenvolver diferentes secções. Tal facto poderá estar relacionado com as características da melodia da flauta, uma melodia com um enorme potencial, rica em elementos que facilmente se podem utilizar em conjunto, ou separadamente, melodia essa que ainda assim, mantém as características que o compositor pretende fazer passar para o ouvinte ao longo deste ciclo. Esta melodia foi criada de forma a que contivesse os intervalos mais importantes e mais vezes utilizados ao longo do ciclo. Se nos detivermos neste exemplo, verificamos que esta melodia começa com duas 4ªs (mi – lá#) uma ascendente e outra descendente. De seguida, o motivo melódico é caracterizado pelos intervalos de 2ªm/ M, 4ªP e também 3ªM. Já nos referimos várias vezes a estes intervalos como sendo o motor que impulsiona todo este ciclo.

Recitativo III - 2º recitativo (p.5)

Flauta

Recitativo I - elemento O1

Harpa

Recitativo III - secção 5 (p.21)

Flauta

Fl.

The image displays three musical excerpts. The first excerpt, titled 'Recitativo III - 2º recitativo (p.5)', features a Flute (Flauta) part with dynamics *p*, *pp*, and *mp*, and a Harp (Harpa) part with a *mp* dynamic. The second excerpt, titled 'Recitativo I - elemento O1', shows a Harp (Harpa) part with a *mp* dynamic. The third excerpt, titled 'Recitativo III - secção 5 (p.21)', includes a Flute (Flauta) part with dynamics *ppp* and *mp*, and a Flute (Fl.) part with dynamics *mf dim*, *p*, *mf*, and *p*.

Ex. 78

Na última secção desta obra – **secção 6**, o compositor utiliza um retrógrado do elemento **S1** e faz uma variação, acrescentando mais uma nota (mi#). Desta forma, este motivo não fica de fácil identificação por parte do ouvinte. A estrutura do motivo mantém-se, ou seja, no *Recitativo I* começava de forma descendente e terminava de forma ascendente, o mesmo acontecendo agora no *Recitativo III* (ex. 79). Esta obra termina com uma secção mais pesada, em termos formais, que as anteriores. Apresenta os materiais em movimento ascendente, para culminar com todos os instrumentos a tocarem uma nota em uníssono (lá).

Recitativo I - elemento S1

Harpa

Recitativo III - secção 6 (p.22)

Harpa

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, titled 'Recitativo I - elemento S1', shows a Harp (Harpa) part. The second excerpt, titled 'Recitativo III - secção 6 (p.22)', shows a Harp (Harpa) part with a *p* dynamic.

Ex. 79

Esta terceira obra do ciclo dos *Recitativos* é uma segunda parte deste. Tínhamos considerado, no final do capítulo 1, que o *Recitativo I* tinha uma função de introdução. Este serve de desenvolvimento ao material utilizado na primeira obra. No início, volta a expor todo o material, para logo de seguida e durante catorze (14) secções o desenvolver, uma vez que

muitos dos elementos constituintes das diferentes secções derivam dos elementos do *Recitativo I*, como foi apresentado ao longo deste capítulo. Nesta obra, verificamos que J. Peixinho começou a desenvolver mais a sua técnica indeterminista. Nota-se uma certa evolução em relação à primeira obra. Esta apresenta secções com um carácter mais livre, proporcionando aos intérpretes momentos de maior liberdade, apelando à sua própria criatividade.

Capítulo 5 – Recitativo IV - 25 de Abril em Portugal

De todas as obras deste ciclo, o *Recitativo IV* é aquela que foi composta para um número mais alargado de instrumentos: harpa, flauta, flautim, fagote, contrafagote, guitarra, viola d'arco, piano, celesta, melódica e vibrafone. Existe ainda uma indicação para fita magnética. No espólio do compositor apenas existiam algumas folhas com dois excertos desta obra, uma delas com referência à gravação que do meu ponto de vista é a gravação referida pelo compositor no início da partitura.

O título desta obra remete-nos para um acontecimento político ocorrido em Portugal – o 25 de Abril. Esta obra, bem como as obras *CDE*, *Quatro Peças para Setembro Vermelho*, *Morrer em Santiago*, *Elegia a Amílcar Cabral*, *Madrigal* e *Aurora do Socialismo*, está carregada de simbolismo e de conotações ideológicas e políticas. “A relação política com a sua obra restringiu-se ao uso da escrita musical e da palavra a ela associada para veicular, estrutural e pontualmente, simpatias ou convicções ideológicas do compositor (...).”⁷⁶ Estas práticas influenciaram bastante a sua escrita musical, relativamente ao uso da improvisação e ao nível das técnicas harmónicas e texturais, e “refere-se aos modos de relacionamento musical promovidos pela sua actividade artística, nomeadamente a tendência em Peixinho, para evitar a escrita concertante, na medida em que «há um instrumento que é dominante», e o investimento que ele faz no seio do GMCL, em práticas colectivas de improvisação e composição.”⁷⁷ O compositor serve-se das suas composições para transmitir os seus ideais e convicções políticas. A sua forma de compor dá-nos indicações das suas preferências.

Esta obra é composta por 31 páginas divididas pelo compositor em 27 fragmentos. Na análise vamos respeitar essa divisão uma vez que poderá ter um significado estrutural para a sua compreensão. No entanto, como esta obra mantém, à semelhança das anteriores, a mesma estrutura, não iremos analisar todos os fragmentos, mas aqueles que se considerem pertinentes para se perceber que derivam do *Recitativo III*. Tal facto, prende-se à necessidade de abordar outros aspectos presentes nesta obra, que são inovadores dentro deste ciclo. Tal como nos capítulos anteriores, as referências a exemplos remeterão para as obras *Recitativo I* e *III*.

No **fragmento 1**, Jorge Peixinho começa por utilizar material que é originário da **secção 1a** do *Recitativo III* (ex. 80), o mesmo material com que termina a obra *Recitativo II*. Pensa-se que a utilização deste material terá sido intencional, uma vez que já no capítulo 1 tínhamos considerado que as obras *Recitativo II* e *Recitativo IV* estariam de certa forma relacionadas entre

⁷⁶ Ferreira, Manuel Pedro, *Op. Cit.*, 1996, p.247

⁷⁷ *Ibidem*

si. Isto só vem reforçar que de facto existe uma conexão entre as duas obras. Este material deriva do elemento Y (ex. 58) e é desenvolvido, depois no *Recitativo III*, da mesma forma que é aqui apresentado.

Recitativo III - secção 1a (p. 18)

Recitativo IV - fragmento 1(início)

Ex. 80

É importante referir que este elemento aparece no início como uma gravação, tal como foi referido no início deste capítulo. Como não há mais informação, fica a dúvida se seria só gravado ou gravado e tocado em simultâneo. Neste início são utilizados apenas dois instrumentos – flauta e harpa; só no final deste **fragmento 1** é que surge um motivo melódico descendente no vibrafone. Daí pensarmos que poderá ser apenas gravação.

O **fragmento 2** inicia-se com notas longas distribuídas pelos diferentes instrumentos que, de certa forma, criam uma espécie de retalho. Pensa-se que o compositor está a tentar demonstrar, através deste tipo de escrita, a sociedade e todo o pensamento que se terá vivido nessa época do pós-25 de Abril. Depois encontramos na parte da flauta, da harpa e da melódica a utilização de material do **2º recitativo** do *Recitativo III* (ex. 81), ao qual é acrescentada uma linha melódica para o fagote que, por ser ascendente, em oposição às restantes que são descendentes, realiza uma transformação desse material. Esta linha caracteriza-se por relações intervalares de 4ªaum, 2ªM/m, 3ªm, mais uma reestruturação com alargamento do elemento A. Este fragmento apresenta uma textura muito densa, uma vez que os quatro instrumentos estão a tocar em

simultâneo criando muito movimento, por oposição ao início deste fragmento que era mais parado e transmitia uma certa tranquilidade. Podemos estabelecer uma relação entre as linhas melódicas da flauta e do fagote. Ao analisarmos os intervalos, verificamos que a flauta utiliza intervalos de 6ªM – 2ªm – 4ªP – 2ªm – 3ªm, entre a 2ª nota (fá#) e a 8ª nota (dó#), enquanto o fagote utiliza entre a 3ª nota (si) e a penúltima (dó) os intervalos de 3ªm – 2ªm – 4ªP – 2ªm – 3ªm, sendo este último intervalo uma inversão do primeiro intervalo da flauta, podendo afirmar-se que existe um retrógrado por transposição dos intervalos da flauta.

Recitativo III - 2º recitativo

Recitativo IV - fragmento 2

Ex. 81

Para finalizar este **fragmento 2**, Jorge Peixinho utiliza dois grupos de notas rápidas sem altura definida, pequenos momentos de improvisação que culminam no fagote, harpa, guitarra e melódica em apogiaturas para notas longas (ex. 82). É um dos muitos momentos de liberdade para os intérpretes que tanto caracterizam esta obra.

The image shows a musical score for seven instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Horn (H.), Guitar (Guit.), Viola (Vla.), Vibraphone (Vib.), and Melodica (Mel.). The notation is complex, with many rapid, unmeasured notes in the lower registers of the instruments, leading into long, sustained notes. The score is labeled 'Ex. 82'.

Ex. 82

É curioso verificar que as notas da melódica derivam da junção de todas as notas dos outros instrumentos, criando uma densidade maior, como se fosse um bloco sonoro que surge naquele momento.

O **fragmento 3** é curto e é importante porque, pela primeira vez, vamos encontrar nele a utilização de material que pertence a outras duas composições de Jorge Peixinho: *A Idade do Ouro* e *Voix*. O recurso à técnica da citação é comum em Peixinho e será explorado no subcapítulo 6.2. Na harpa são utilizados dois acordes que derivam das obras mencionadas (ex. 83).


The image shows three musical examples for harp parts. The first example is labeled 'Recitativo IV - fragmento 3' and shows two staves for the harp with dynamics 'mf' and 'mp'. The second example is labeled 'Voix - p. 35' and shows two staves for the harp. The third example is labeled 'A Idade do Ouro - p. 43' and shows two staves for the harp with a dynamic 'f'. The examples are labeled 'Ex. 83'.

Ex. 83


É curioso verificar que o primeiro agregado deste **fragmento 3** foi utilizado por Jorge Peixinho nestas duas obras. No entanto, em *A Idade do Ouro* apercebemo-nos que falta uma nota - o ré - que é utilizada em *Voix* e no *Recitativo IV*, uma pequena variação do material, tão comum. Até este momento o compositor tem alternado secções de muita intensidade e movimento com outras de carácter mais livre.

O **fragmento 4** é mais longo que os anteriores. É construído com base em material que deriva do *Recitativo III*. No entanto, não utiliza apenas material de uma secção: encontramos excertos do 1º *recitativo* (ex. 84) no início deste fragmento, e da **secção 5**⁷⁸ até ao final do mesmo (ex. 85). É curioso verificar que, já no *Recitativo II*, o compositor utilizou a **secção 5** em simultâneo com outra.

Recitativo III - 1º recitativo p. 2

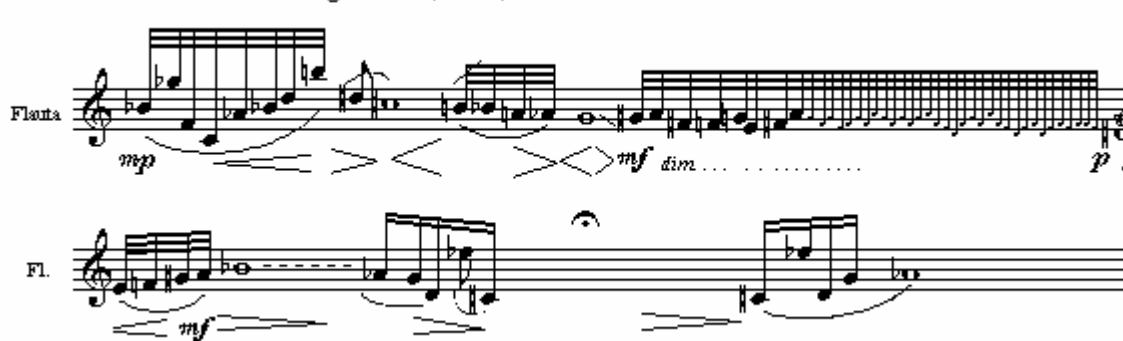


Recitativo IV - Fragmento 4 (início)



Ex. 84

Recitativo IV - fragmento 4 (Flauta)



Ex. 85

Podemos observar pelos exemplos, que o compositor utiliza o mesmo material recorrendo à auto-citação, mas acrescentando algo de novo, como se tivesse vontade de mudar, de dar novidade ao que havia composto, paralelamente ao próprio título da obra, onde se deu uma revolução e renovação a muitos níveis. O compositor transforma um excerto de material da **secção 5** do *Recitativo III* (ex. 86) numa linha melódica descendente e ascendente para a guitarra e para o vibrafone, respectivamente, e ainda faz uma utilização destas mesmas notas num agregado para a harpa.

⁷⁸ A secção 5 pode ser consultado no ex. 78, p. 80.

Recitativo III - secção 5

Recitativo IV - Fragmento 4

Recitativo IV - fragmento 4

Ex. 86

Podemos então verificar que, mais uma vez, Jorge Peixinho dá relevo e preferência a um material composto por 2^{as} e 3^{as} Ms/ms, tal como tem vindo a acontecer ao longo deste ciclo. Os exemplos apresentados são aqueles que consideramos mais pertinentes. Este **fragmento 4**, apesar de ser um pouco mais longo, apresenta os materiais de forma um pouco retalhada, isto é, não os apresenta em simultâneo mas sim sucessivamente, de forma a criar uma textura mais leve. A textura tem um efeito gradativo: começa muito simples e vai crescendo até meio do fragmento, onde é mais densa, e depois faz o movimento inverso.

O **fragmento 5** é pequeno e funciona como preparação para o seguinte. Caracteriza-se, no início, por um agregado denso (ex. 87) que deriva da secção **Serenata** do *Recitativo III*, e termina com a **secção I** da mesma obra, utilizando uma única nota (ex. 88). É de salientar que o trabalho realizado com esta nota é igual ao realizado no *Recitativo II* (ex. 22, p. 46). Os outros instrumentos tocam notas livres/soltas que realizam entre si os intervalos de 4^aP e 3^aM.

Recitativo III - Serenata **Recitativo IV - Fragmento 4**

Ex. 87

Recitativo III - Secção Ip. 9

Flauta

Recitativo II - p. 12

Voz

De - sa - pa - re - ceu na noi - te co - mou - ma som - bra

pp

Recitativo IV - Fragmento 5 (final)

Flauta

pp

Ex. 88

O **fragmento 6** pertence a um grupo que o compositor denominou por **Reservatório** e sob cujo nome compôs mais três fragmentos – **25**, **27** e **28**. Na partitura, estes fragmentos apenas dão indicações aos intérpretes (ex. **89**), no entanto, no **reservatório** há mais informação. Os **Reservatórios** são folhas independentes da partitura onde o compositor escreveu pequenos fragmentos melódicos enumerados, que os intérpretes terão de utilizar segundo as indicações da partitura. É interessante verificar que a maior parte desses **reservatórios** mais não são do que excertos de linhas melódicas dos *Recitativos III* e *IV*.⁷⁹

Fragmento 6

Todos os instrumentos com reservatórios individuais. 4 fases individuais desfasadas:

- a) máximo de actividade com utilização total ou parcial dos fragmentos insertos no reservatório, repetições, eliminações, etc.

pp

- b) 1º sinal individual: diminuição da actividade, com retardamento de tempo, eliminações e selecções no interior de cada fragmento, repetições, etc.

pp *mf*

- c) 2º sinal individual: cada instrumentista procura atingir um uníssono com os seus colegas; ao mudar de som, o instrumentista mudará de timbre, ataque, técnica de som e duração

mf *ff*

- d) uníssono final *ff*

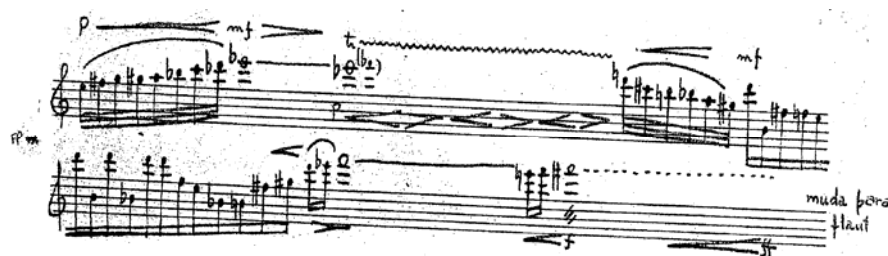
sinal para a flauta: muda para flautim

Ex. 89

⁷⁹ O reservatório pode ser consultado no Anexo III.

Estas indicações vão caracterizar esta obra como sendo a que utiliza mais elementos aleatórios e cujo resultado proporciona momentos com um elevado grau de indeterminação, uma vez que fica ao critério do instrumentista a sua realização. Este momento funciona também como uma espécie de improvisação.⁸⁰

O **fragmento 7** inicia-se com uma linha melódica só para o flautim que utiliza material dos elementos **D1** e **E1** (ex. 51) do *Recitativo III*, aqui transformado por alargamento (ex. 90). Depois deste momento a *solo*, o compositor decidiu utilizar todos os instrumentos (fagote, harpa, guitarra, viola e vibrafone) em simultâneo, criando uma teia muito densa com materiais que derivam da terceira obra deste ciclo: **secção I** e **1º recitativo**. O ex. 91 apresenta material de dois momentos da **secção I** utilizados nesta quarta obra no fagote.



Ex. 90

Recitativo III - secção I (final)



Recitativo III - Secção I (excerto)



Recitativo IV - Fragmento 7



Ex. 91

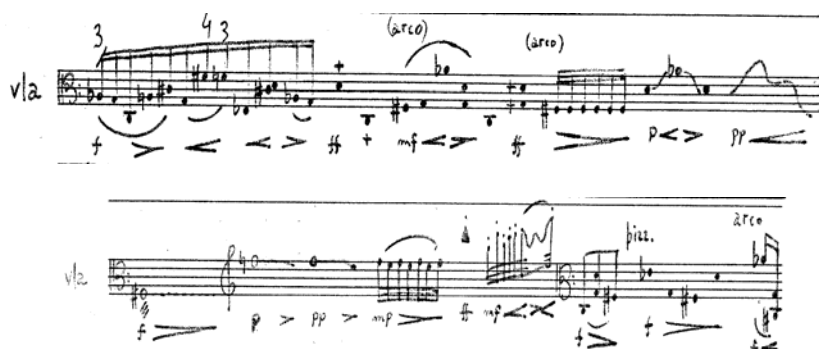
⁸⁰ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo 6.1.

Podemos então verificar, pelos exemplos apresentados, que Jorge Peixinho utiliza material melódico da flauta para construir a linha dos fagotes. No primeiro caso, transpõe a melodia uma 8ª abaixo, e no segundo, utiliza excertos da linha da flauta, fazendo um retrógrado do material que era utilizado na quiáltera. Este mesmo material vai ser apresentado no vibrafone, no final deste fragmento, sofrendo transformações (ex. 92). Podemos observar a forma como o compositor trabalha com as notas, que no original estavam como se apresentam no final do ex. 20, p. 46.



Ex. 92

Tal como o **fragmento 7**, também o **fragmento 9** inicia com um *solo* para a viola, que realiza uma melodia baseada nos intervalos que são familiares e estão presentes em todo este ciclo (ex. 93). O que é curioso é que J. Peixinho vai acrescentar alguns momentos que, de certa forma, proporcionam liberdade de execução.



Ex. 93

No final deste fragmento, temos uma textura polifónica que funciona como uma textura-efeito, uma vez que cada elemento que a constitui se apresenta com materiais diferenciados (ex. 94). Esta parte é construída com material que deriva da **secção I** do *Recitativo III*, muito utilizado nesta quarta obra. A parte da flauta é construída com base no material do mesmo instrumento mas do final da **secção I** (ex. 95a). Aqui, é utilizado na forma original e em retrógrado. Também o vibrafone é construído com base no material que deriva da flauta (ex. 62) utilizado em retrógrado. Na harpa surge um material que ainda não tinha sido utilizado e que na terceira obra deste ciclo era também por ela utilizado (ex. 95b).

fl. *mp* *tempo ad libitum*

ag.

h.

g.

vla.

mel.]

vibr. *slvb.* *stred.*

Ex. 94

Recitativo III - Secção I

Flauta

Ex. 95a

Recitativo III - Secção I (p.9)

Harpa

Ex. 95b

Os **fragmentos 11 e 16** são semelhantes aos **reservatórios**. No entanto, nestes, os intérpretes não têm qualquer linha melódica, mas apenas indicações na partitura. São momentos de improvisação colectiva.⁸¹

O **fragmento 12** apresenta toda a **secção I** do *Recitativo III*, constituído pelas partes da flauta (ex. 23) e da harpa (ex. 94), agora distribuída por todos os instrumentos. Salienta-se, mais uma vez, que esta secção é utilizada diversas vezes pelo compositor.

No **fragmento 13** temos uma citação da obra *Voix*. Neste, J. Peixinho vai citar na flauta uma parte do oboé (ex. 96a). Este pequeno motivo melódico é caracterizado pela repetição de uma nota com diferentes ritmos e pode ser considerado um ostinato. Os outros instrumentos realizam também repetição de algumas notas, à semelhança da flauta. Vamos verificando que, por vezes, o compositor utiliza a repetição de notas para construção de uma parte, criando assim uma

⁸¹ As indicações contidas nestes dois fragmentos encontram-se no anexo III e serão desenvolvidas no subcapítulo 6.1.

textura-ostinato. Este tipo de textura aparece noutras obras de J. Peixinho, como por exemplo em *Sucessões Simétricas II* (ex. 96b) e *A Viagem da Natural Invenção*.

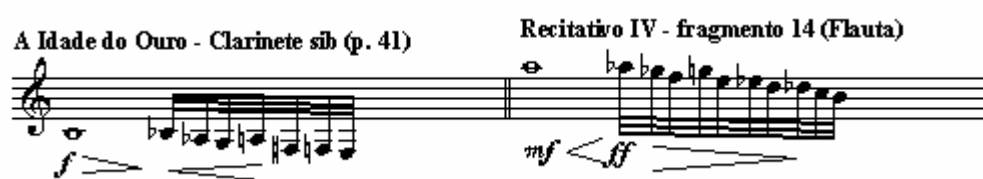


Ex. 96a



Ex. 96b

O **fragmento 14** inicia-se de forma livre. O compositor faz depois, mais uma vez, uso da citação. O flautim tem uma melodia que pertence à obra *A Idade do Ouro*, onde é tocada pelo clarinete (ex. 97). Os outros instrumentos criam uma atmosfera imprecisa com a utilização de algumas notas distribuídas livremente e alguns agregados que se vão tornando cada vez mais densos. À semelhança do **fragmento 4**, também este se vai tornando mais denso à medida que se vai desenvolvendo, criando na parte final uma mistura de notas em trémolo com repetições de notas.



Ex. 97

No **fragmento 15**, a melodia da flauta é construída sobre o início da obra *Für Elise* de L. van Beethoven, à qual é sobreposto um conjunto de notas que a transformam por completo, realizando intervalos de 2ªm, 3ªM e 4ªP (ex. 98). É interessante verificar que, no final deste fragmento, J. Peixinho utiliza o motivo do trilo (2ªm) no piano, mas acrescenta o intervalo de 4ªP, que é o segundo intervalo utilizado nessa obra de Beethoven.



Recitativo IV – Fragmento 15



Ex. 98

No **fragmento 17**, J. Peixinho volta a utilizar material das **secções 5 e I** do *Recitativo III*, no entanto, acrescenta nos outros instrumentos pequenos motivos que já havia utilizado anteriormente nesta obra. Salienta-se que o motivo do flautim, no *Recitativo IV*, é um retrógrado de uma passagem do violino de *Voix*, isto é, uma citação de um motivo desta obra (ex. 99).



Ex. 99

Os **fragmentos 19 e 20** apresentam mais uma citação. Jorge Peixinho vai citar o início da “Gypsy Song” da Suite *Carmen* de G. Bizet; utilizando o motivo da apogiatura e intensificando mais uma vez o intervalo de 2ªM (ex. 100). Podemos ainda considerar que a linha melódica que se segue no vibrafone está, de certa forma, relacionada com a linha melódica do 3º c. da obra de Bizet: desenvolvem-se em movimento contrário, mas ambas dão ênfase aos intervalos de 2ª.



Ex. 100

Os fragmentos **21** e **22** apresentam momentos de carácter mais livre. No início do **Fragmento 21** estamos perante uma notação gráfica composta por linhas e motivos rítmicos, seguidos por alguns motivos melódicos anteriormente apresentados, para terminar da mesma forma como começou. O **Fragmento 22** caracteriza-se por uma textura com o mesmo carácter do anterior, mas com mais movimento. Na parte final, temos a citação de um agregado de *A Idade do Ouro* igual ao que já havia sido utilizado nesta obra ex. **83**.

O **fragmento 26** é igual ao início desta obra, termina com a frase – tempo indeterminado, e segue para os **fragmentos 27** e **28** que são **reservatórios**.

De facto, esta última obra do ciclo dos *Recitativos* funciona como uma conclusão. Nela são utilizados muitos dos elementos anteriormente apresentados e aqui tratados de outra forma. Para além disso, é uma obra marcada por momentos que proporcionam ao intérprete muita liberdade, não só através da escrita musical, mas também através das inúmeras indicações que surgem ao longo dos fragmentos designados por **reservatório**.

Capítulo 6 – Especificidades das técnicas de composição da obra de Jorge Peixinho e do ciclo dos *Recitativos*

Ao longo deste ciclo, podemos encontrar diferentes técnicas de composição utilizadas por Jorge Peixinho no seu processo compositivo. Vamo-nos agora debruçar sobre aspectos tímbricos, da linguagem harmónica e de texturas.

Ao nível da linguagem harmónica, fomos nos apercebendo ao longo das análises realizadas nos capítulos anteriores que, de todos os elementos harmónicos utilizados pelo compositor, há um que se salientou mais, e que por isso é considerado mais importante, tendo uma função de ferramenta harmónica. Referimo-nos ao conjunto harmónico (6 – 5 – 4 – 6 – 5), o elemento A.⁸² Os intervalos de 2ªM/m, 3ªM e 4ªaum são utilizados quer ao nível melódico quer harmónico. Eles são o gerador de todas as obras que constituem este ciclo – *Recitativos*. É partindo deles que J. Peixinho realiza todos os parâmetros deste ciclo, através dos diferentes elementos que constituem as obras, usando-os por processos de variação, transposição, alargamento ou diminuição, isto é, acrescentando ou retirando determinados intervalos, e ainda por inversão e retrogradação. Na maioria das vezes, estes intervalos aparecem sob a forma de sétimas, nonas e/ou décimas, outras utilizando intervalos ainda maiores. Estas características podem ser encontradas em muitos compositores do século XX, nomeadamente em Webern. “The semitone always figures significantly in his music, usually taking the form of 7^{ths} and 9^{ths} and more expanded forms, and his lines tend to be angular and disjunct. Extremes of register are used in close proximity. Silence and near-silence prevail, in the form of rests and very low dynamic levels; (...) The juxtaposition of extremes remains a characteristic of Webern’s music. Rhythm and meter are never prominent, the one tending to be complex and the other often almost completely obscured.”⁸³ Webern faz uma utilização rigorosa da série. Jorge Peixinho, influenciado pelo mestre Webern, vai beber à sua forma de construção, utilizando muitas das suas características, no entanto, as suas obras estão marcadas por uma maior flexibilidade e abertura na aplicação das técnicas seriais. “(...) faço uso de uma técnica serial bastante rigorosa, mas ao mesmo tempo suficientemente aberta (...).”⁸⁴ O compositor chega mesmo a afirmar que a sua estética na década de 60 se caracteriza por um “serialismo virtual” ou “um pensamento serial sem série.”⁸⁵ Ainda a propósito da aplicação de características seriais, Jorge Peixinho afirma numa entrevista: “(...) As aulas que dele [Luigi Nono] recebi (...) foram fundamentais (...) para a aquisição de novas perspectivas, inclusivamente no domínio do desenvolvimento da minha própria linguagem, (...) e da minha entrada em certos aspectos na técnica do serialismo

⁸² Consultar ex. 2, p.26

⁸³ Bailey, Kathryn, “Anton Webern”, 2001, p.189

⁸⁴ *Critica*, Julho 1972, p.7

⁸⁵ Azevedo, Sérgio, *A invenção dos sons*, Caminho da música, Lisboa, 1998, p.38

integral, embora eu nunca tivesse utilizado os seus princípios de uma maneira ortodoxa. Aliás, (...) nem o próprio Luigi Nono fez uso ortodoxo dessa técnica (...).”⁸⁶

Este conjunto harmónico, elemento **A**, vai proporcionar uma grande flexibilidade na construção de outros elementos, como tivemos oportunidade de verificar nos esquemas apresentados no capítulo 2. Os intervalos que o constituem podem ser conjugados de inúmeras formas: através da utilização de um dos intervalos, por exemplo só 2^{as}; pelo uso de apenas dois dos intervalos; pela ausência de um dos intervalos; pela repetição e ainda, pela transformação de um ou mais intervalos, por exemplo, passando uma 3^aM para menor. Assim, ao longo destas quatro obras encontramos muitos momentos representativos de tudo o que tem vindo a ser “descoberto” ao longo deste trabalho. No *Recitativo I* foi-nos apresentado o elemento **A**⁸⁷. Tendo-o como ponto de referência, encontramos nela muitos outros elementos que foram concebidos a partir da sua estrutura harmónica (ex. 101).

Recitativo I

Elemento D

Elemento I

Elemento N

Ex. 101

Os elementos do ex. 101 foram escolhidos por se apresentarem harmonicamente. Conforme se pode verificar, são constituídos por diferentes utilizações intervalares do conjunto harmónico base, criando uma certa variedade. O elemento **D** apresenta um agregado em glissando descendente onde são utilizados dois intervalos de 4^aP sobrepostos e um de 4^aaum. Este movimento harmónico encontra-se de certa forma compacto, à excepção da nota mais grave, que vai criar um alargamento do espaço harmónico. O elemento **I** contém muitas das características do elemento anterior, mas é mais alargado no espaço e utiliza a sobreposição de intervalos de 3^a, terminando com a repetição da nota dó#. Cria assim um ostinato, um recurso ao qual o compositor recorre diversas vezes ao longo deste ciclo. Para terminar, o elemento **N** apresenta-nos sucessões de 4^{as}P e 4^{as}aum. Nos casos apresentados, verificamos que o compositor optou por utilizar apenas dois elementos do conjunto harmónico: a 4^a e a 3^a. Ao nível tímbrico, sendo o *Recitativo I* para harpa *solo*, as diferenças notam-se nos efeitos pretendidos, que nos dois primeiros casos são os glissandos e no último as notas dos agregados

⁸⁶ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, 1995, pp.9/10

⁸⁷ Consultar ex. 1 p.26.

tocadas em simultâneo. A diferença tímbrica reside também no facto das notas serem tocadas junto à caixa (**T**), ou na posição central (**N**).

No ex. **102** são apresentados mais elementos que derivam deste conjunto harmónico (elemento **A**), mas apresentam-se na forma melódica. O elemento **Y** é composto por uma linha melódica descendente, bastante compacta em termos de espaço, que se caracteriza pela utilização alternada de intervalos de 2ªM/m, uma espécie de escala de tom - meio/tom. O elemento **J1** é uma linha melódica ascendente num registo agudo. Tal como o anterior, é compacto quanto ao seu espaço e caracteriza-se pela utilização de intervalos de 2ªM/m e 3ªM. O último elemento **II** é uma linha melódica que termina com duas notas tocadas em simultâneo, mas cujo espaço é muito mais alargado, passando de um registo grave para um agudo. Ao nível intervalar utiliza a 3ªM/m e a 2ªm, realizando as últimas duas notas entre si um intervalo de 5ªP. Neste conjunto de elementos apresentados, podemos verificar que Jorge Peixinho vai acrescentando um dos intervalos iniciais, as 2ªs, depois as 3ªs e por fim as 4ªs, ficando a faltar o trítone. Ao nível tímbrico, os primeiros elementos apresentados são executados com glissando de unha, o que irá produzir um som diferente. O último elemento é tocado na posição central sem qualquer alteração ao timbre particular da harpa.

Recitativo I

Elemento J1

Elemento Y **Elemento II**

Harpa.

gliss. u.

gliss. u.

N

Ex. **102**

No *Recitativo II*, para além dos elementos e de tudo o que foi referido no capítulo 3, também encontramos outros aspectos que constituem a linguagem harmónica, sendo esta obra composta para três instrumentos diferentes: harpa, percussão e voz, razão pela qual, o espaço textural se torna mais alargado. Considera-se que possui uma linguagem harmónica mais complexa que a primeira obra, uma vez que estamos a trabalhar a três níveis e vamos obter assim estruturas harmónicas e melódicas mais elaboradas, ficando muito semelhante à linguagem que vamos encontrar no *Recitativo III*, de onde a grande maioria dos elementos melódicos e harmónicos derivam.

Como já tivemos oportunidade de ver no capítulo 4, o *Recitativo III* utiliza toda a obra do *Recitativo I*, daí que todos os elementos descritos para esta primeira obra se apliquem à primeira

secção desta terceira. No entanto, existem nas outras secções do *Recitativo III* muitos elementos harmónicos que são constituídos pelos intervallos anteriormente referidos e dos quais derivam. Muitos são os motivos que criam a linguagem harmónica desta obra.

Recitativo III - excertos do 2º recitativo

Harpa



Flauta



Ex. 103

O ex. 103 mostra-nos a utilização de três elementos melódicos diferentes, que utilizam variação dos intervallos. No primeiro elemento temos uma sequência ascendente de 2^{as} ms, terminando numa 2^aM; no segundo vai utilizar quase as mesmas notas, mas com uma pequena alteração – começa com uma 2^am ascendente e depois utiliza uma 3^aM descendente seguida de duas 2^{as} ms; e no terceiro, para flauta, caracteriza-se pela utilização de 3^aM/m, 4^aP e 2^am. Começamos a perceber que, utilizando apenas estes intervallos e apelando à sua criatividade, o compositor pôde construir uma grande variedade de elementos que, tendo na sua génese o mesmo material, são diferentes tanto na sua apresentação, como na sua audição. Ao nível harmónico vertical, encontramos o mesmo trabalho (ex. 104). Os três instrumentos são construídos com base nessa mesma estrutura, quer ao nível harmónico, quer ao nível melódico. O material dos diferentes instrumentos foi escrito de forma a salientar estas características. Harmonicamente, o agregado inicial sobrepõe 2^{as}m, que, inicialmente, cada uma das vozes vai desenvolver. Melodicamente, na flauta mantêm-se os trilos com um pequeno motivo baseado em 2^{as}M/m. A harpa vai realizar um motivo melódico em que as notas mais agudas variam por 2^am. É de salientar que a distância entre a nota mais aguda e a mais grave vai alternando entre os intervallos de 4^aP, 4^aaum e 3^am. Quanto à melódica, sustenta as notas criando mais sobreposições de 2^{as}.

Handwritten musical score for three instruments: Flute (Fl.), Horn (H.), and Melodica (Mel.).

- Flute (Fl.):** The staff shows a melodic line with notes marked with pp , p , and mf . There are also dynamic markings like $< p$ and $> p$.
- Horn (H.):** The staff shows a melodic line with notes marked with mf , pp , p , mp , and mf . There are also dynamic markings like $< p$ and $> p$.
- Melodica (Mel.):** The staff shows a melodic line with notes marked with pp and mf . There are also dynamic markings like $< p$ and $> p$.

O *Recitativo IV* é a obra com maior complexidade harmónica. De facto, esta quarta obra continua a apresentar os seus elementos construídos com base no conjunto harmónico inicial. Por exemplo, no **fragmento 8** a linha melódica da harpa é construída com base nessa estrutura, utilizando apenas intervalos de 2^{as}M/m e 3^{a}M . A viola também utiliza os mesmos intervalos mas acrescentando a 3^{a}m . Já a flauta, utiliza também as 2^{as} e salienta a 4^{a}P e *aum* (ex. **105**).

Recitativo IV - Fragmento 8

The musical score for 'Recitativo IV - Fragmento 8' features three staves. The Harpa (Harp) staff is on the left, marked *mp* (mezzo-piano), and contains a series of eighth notes with a slur. The Viola staff is in the middle, marked *pp* (pianissimo), and contains a series of eighth notes with a slur. The Flauta (Flute) staff is on the right, marked *p* (piano), and contains a series of eighth notes with a slur. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/8.

Também o agregado com que termina o **fragmento 24**, na guitarra, está construído com base na mesma estrutura (ex. **106**), apresentando a seguinte estrutura intervalar: 3ªM, 4ªP, 4ªaum, 4ªP. A parte da harpa enfatiza a 4ªaum (dó – fá#) do agregado.

No que diz respeito ao timbre, este ciclo proporciona diferentes abordagens. No *Recitativo I* para harpa *solo*, Jorge Peixinho serve-se de diferentes recursos, diferentes efeitos que podem ser realizados pela harpa para construir o seu universo tímbrico.⁸⁸

“(…) Toda a minha técnica de elaboração tímbrica através dos jogos de fusão instrumental e da hierarquização das fontes sonoras, todos os meus estudos de desenvolvimento do princípio da melodia de timbres (da *Klangfarbenmelodie*), vão no sentido de estruturar a música não só através dos jogos muito concretos e sólidos do rigor formal, da lógica da própria linguagem, da sua organização e da organização intervalar que se vai estabelecer em várias dimensões sonoras, mas também no procurar entender e determinar as verdadeiras funções tímbricas.”⁸⁹ De facto, nota-se que existe por parte do compositor uma vontade de inovar, transferindo elementos de determinado instrumento para outro, como que experimentando as diferentes potencialidades que cada instrumento e que cada elemento melódico e harmónico criados pelo compositor têm para oferecer.

No *Recitativo II* já podemos encontrar um outro trabalho tímbrico muito interessante. Para além da harpa e percussão, temos a utilização da voz. Daí que o timbre desta obra seja muito diferente das restantes que constituem o ciclo. O compositor decidiu utilizar a voz a dois níveis: por um lado temos a voz cantada, e por outro a voz falada. Podemos, no entanto, dividir a voz em dois timbres: o soprano e o mezzo-soprano.

Nalguns momentos desta obra, podemos considerar que Jorge Peixinho sofre influência da melodia de timbres – *Klangfarbenmelodie*. Este termo foi proposto por Schönberg e consiste numa técnica em que a melodia é criada através da utilização de diferentes timbres, utilizados de forma sucessiva, sem alteração da altura do som. Quando um instrumento está a tocar um determinado som e esse mesmo som vai passar a ser tocado por outro, ou outros instrumentos, cria-se assim, uma mudança tímbrica – a melodia de timbres. Jorge Peixinho aplica algumas características desta técnica, no que chama efeitos de ressonância. Este efeito encontra-se em diversas obras deste compositor, não apenas neste ciclo, mas também em *Sucessões Simétricas II*, onde encontramos o efeito de ataque/ressonância: produzido através da duplicação da melodia; da aplicação directa do princípio de ataque/ressonância; e o efeito de ressonância aplicado a um timbre contínuo; entre outros. O ex. 107 é um excerto de *Sucessões Simétricas II* onde efeito de ataque/ressonância é aplicado. Também no *Concerto para Harpa* encontramos este efeito. Os excertos apresentados no ex. 108, correspondem às pp. 7, 11 e 13, respectivamente, e mostram a utilização dessa técnica, a melodia de timbres/efeitos de

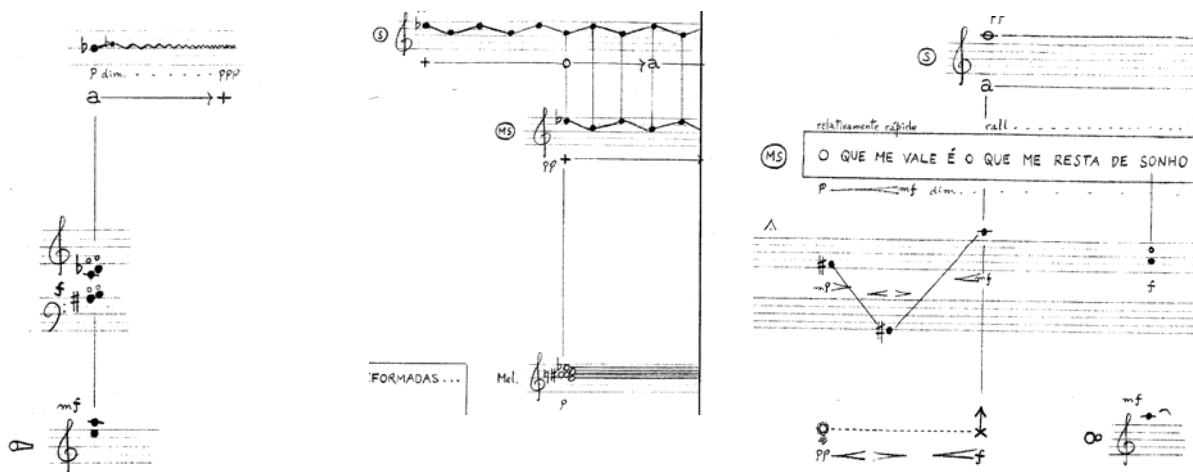
⁸⁸ Todos estes efeitos podem ser consultados no subcapítulo 6.1.

⁸⁹ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, pp.13/14

ressonância. No primeiro excerto, facilmente percebemos que a nota mais grave da harpa – lá# - vai ser a nota que a voz vai entoar. Já no segundo excerto, verificamos que as notas que são entoadas pela voz, as 3^{as}ms, derivam das notas do acorde da melódica (mib – dó). No terceiro excerto, o som passa da harpa (com a nota lá) para a voz, exactamente com a mesma nota e na mesma tessitura, tal como é proposto por Schönberg, e vai terminar nos crótalos também com a mesma nota. Todas estas mudanças tímbricas contribuem para o enriquecimento da obra.⁹⁰



Ex. 107



Ex. 108

Não é só através dos instrumentos que Jorge Peixinho cria um universo sonoro diferente. Ele recorre a uma outra técnica que, não sendo exclusiva do século XX, é ao longo deste século que é mais explorada – a espacialização da fonte sonora. No *Recitativo II*, apercebemo-nos da vontade do compositor em criar uma certa espacialização do som. Foi referido, no início do capítulo 3, que Jorge Peixinho distribui os músicos em diversos locais do palco. Ao longo desta obra, são dadas inúmeras indicações do local onde cada músico se deve colocar durante a execução da mesma, criando assim, um efeito de movimento. Todos sabemos que uma obra musical necessita de um espaço onde se vai desenvolvendo. Ao longo do século XX, muitos foram os compositores que criaram obras para determinados espaços “físicos”, onde depois iriam distribuir os músicos, criando dessa forma um espaço para cada fonte sonora. A forma

⁹⁰ Ver ainda sobre este assunto o ex. 22, p.46.

como os instrumentos são distribuídos, o tipo de espacialização e os efeitos sonoros criados, ficam ao critério da imaginação de cada compositor. Podem ir desde a disposição dos instrumentistas num ou em vários níveis da sala, com ou sem movimentação das fontes sonoras, à utilização de música pré-gravada, de música ao vivo, de várias orquestras ou pequenos grupos distribuídos por diferentes pontos da sala, passando ainda pela movimentação das fontes sonoras no decorrer da interpretação da obra. Muitos compositores utilizaram a técnica da espacialização da fonte sonora. Destacamos Varèse – com *Poème électronique* que foi projectado por 425 altifalantes espalhados por todo o interior do pavilhão Le Corbusier, sendo a música acompanhada por luzes coloridas móveis e pela projecção de imagens; Xenakis – com *Terratektonik*, onde os instrumentos estão colocados de forma circular e por camadas em diferentes sítios da sala e o público se movimenta por entre os músicos, e com *Alax*, onde encontramos três conjuntos instrumentais idênticos localizados em triângulo no palco; Emanuel Nunes – com *Quodlibet*, composta para o Coliseu dos Recreios em Lisboa em que a orquestra se encontra no palco, mas existem instrumentistas que se movimentam pela sala; e Cândido Lima – com *Polígonos de som azul*, onde os músicos estão divididos por salas e o público se movimenta pelas diferentes salas.

Assim, a grande diferença entre o *Recitativo II* e as outras obras que constituem este ciclo tem a ver com o facto de J. Peixinho utilizar a técnica da espacialização do som. Cada intérprete tem a sua localização geográfica no palco definida na partitura. Claro que estas indicações não são de todo rigorosas, em virtude de muitos factores, sendo mais uma contribuição para a indeterminação. O tamanho do palco e o sítio onde inicialmente são colocados os instrumentos são factores que determinam a realização total da obra. Eis algumas das indicações presentes na partitura:

MS avança lentamente até à boca de cena

S recua ligeiramente para um ponto um pouco desviado do centro

S avança muito lentamente para a boca de cena (lado direito)

Ex. 109

No *Recitativo IV* podemos encontrar um trabalho tímbrico mais elaborado, uma vez que a obra foi composta para um grupo mais alargado de instrumentos (flauta, flautim, guitarra, harpa, viola d'arco, melódica, piano, fagote, contrafagote, celesta e vibrafone), por esta razão as diferenças tímbricas são maiores, sendo mais próximas do *Recitativo III*, contudo existe uma característica que diferencia esta quarta obra das restantes: a utilização de um elemento pré-gravado no início, como foi referido no início do capítulo 5. É também importante referir a utilização de timbres extremos, o que ainda não tinha sido feito no ciclo, como é o caso da flauta e flautim, do fagote e contrafagote.

Ao nível das texturas, podemos considerar os seguintes tipos: **a)** texturas com elementos aleatórios; **b)** texturas polifônicas e heterofônicas; **c)** texturas-ostinato.

a) texturas com elementos aleatórios - Ao longo deste ciclo encontramos muitos elementos aleatórios, tais como os que se podem ver no ex. **25** (p.49), que nos apresentam elementos aleatórios ao nível das alturas e por consequência ao nível harmónico, uma vez que, embora dando liberdade ao intérprete, o orienta na escolha das notas. Também o ex. **11** (p. 35) apresenta uma melodia para a harpa, onde o intérprete vai criar uma sequência para as notas que estão indicadas na partitura.

b) texturas polifônicas e heterofônicas - No que diz respeito às texturas polifônicas, em que encontramos diferentes linhas melódicas distintas, temos muitos exemplos. Salientamos o excerto do ex. **62** (p. 70), onde encontramos uma linha melódica para a flauta e outra para a harpa muito bem definidas. No caso das texturas heterofônicas, que contêm elementos semelhantes, podemos encontrar no excerto do ex. **104** (p. 99), três linhas para flauta, harpa e melódica respectivamente, que são construídas tendo por base a mesma estrutura intervalar: 2^{as} menores.

c) texturas-ostinato - Este tipo de textura caracteriza-se pela repetição de uma ou mais notas. No 1º caso, **fragmento 13** (ex. **110**), verificamos que o compositor vai utilizar a repetição de notas na flauta e harpa, esta, utilizando intervalo de 8ªP. No 2º caso, apresenta-nos o início do **fragmento 2** (exemplo mais à direita) do *Recitativo IV*, onde o compositor recorre à repetição de notas na linha melódica da harpa com intervalos de 2ªm e 3ªM (lá, sol#, mi).⁹¹

Recitativo IV - Fragmento 13
dinâmica muito diferenciada

Ex. **110**

⁹¹ Ver também ex. **96**, p.92 e ex. **88**, p.88

6.1 – Obra Aberta e Indeterminação nos *Recitativos*

Como já tivemos oportunidade de referir no capítulo 1, neste ciclo de obras encontramos diferentes técnicas de composição utilizadas por Jorge Peixinho. No presente subcapítulo iremos debruçar-nos sobre a obra aberta e a indeterminação.

No que diz respeito à obra aberta, podemos considerar que estas quatro obras que compõem o ciclo dos *Recitativos* apresentam cada uma, um diferente grau de “abertura”. Nenhuma delas pode ser considerada uma obra aberta na sua totalidade no sentido mais lato, porque para a obra estar completa, concluída, tem de ser executada até ao final. Não as podemos comparar, por exemplo, com o *Klavierstück XI* de Stockhausen, porque não são iguais, mas apresentam algumas dessas características. Esta obra de Stockhausen é para piano. O pianista encontra-se frente a uma folha de papel de grandes dimensões contendo 19 fragmentos musicais que podem ser tocados por qualquer ordem. As instruções dadas ao pianista são para que olhe para a partitura e toque o fragmento no qual o olhar se detiver. A altura e a duração são os únicos parâmetros que estão definidos. As indicações de tempo, dinâmica e modo de tocar estão anotadas na parte final de cada fragmento, aplicando-se estas, sempre ao fragmento seguinte. Quando o intérprete olhar pela terceira vez para um dos fragmentos, a obra dá-se por terminada.

No ciclo dos *Recitativos*, cada obra vai resultar num ambiente diferente ao ser executada. Até, porque cada obra é uma entidade diferente, apesar de terem por base o mesmo material. Cada uma delas apresenta também diferentes níveis de “abertura”. Tínhamos considerado no subcapítulo 1.3 que estas obras se poderiam agrupar duas a duas, sendo um grupo constituído pelas obras ímpares e outro pelas pares. Da mesma forma se pode agrupar o grau de abertura existente em cada uma delas, sendo as obras *Recitativo II* e *Recitativo IV* aquelas que apresentam mais características da obra aberta.

No *Recitativo II* estão presentes algumas características da obra aberta. Por um lado, a obra termina com os músicos a saírem do palco quando o desejarem. O que faz com que esta seja uma obra com um certo grau de «abertura». Por outro, tem uma componente cénica que, mesmo com rigor, não terá a mesma interpretação quando executada por diferentes grupos. Para além disso, exige um técnico de luz para realizar e concretizar o ambiente pretendido pelo compositor. Apesar das indicações precisas que estão na partitura, sabemos que poderão haver algumas variações num local da obra.

No *Recitativo IV* encontramos também algumas características da obra aberta, nomeadamente nos fragmentos denominados por **reservatórios**, onde estão escritas diferentes linhas melódicas.

O intérprete vai escolher uma ou mais dessas linhas melódicas e toca-as pela ordem que entender. O final desta obra, apesar de concluir com um fragmento **reservatório**, vai dar-lhe uma conclusão diferente a cada nova execução, uma vez que está dependente das escolhas realizadas pelos intérpretes.

No que respeita à indeterminação, encontramos vários elementos presentes ao longo destas quatro obras, que nos levam a afirmar que estão marcadas por características indeterministas. Aquela que nos chama mais a atenção é a ausência de métrica em qualquer uma das obras. No entanto, não é a única característica. Ritmicamente encontramos uma série de células que vão ser executadas de forma, mais ou menos livre, consoante o intérprete e as indicações do próprio compositor (ex. 111).



Ex. 111

Este tipo de notação é uma evolução natural da própria linguagem musical. Esta escrita vem ao encontro das necessidades dos compositores, que pretendiam encontrar um tipo de notação que os ajudasse a transmitir aos músicos aquilo que era necessário para a compreensão da própria obra e das suas intenções enquanto compositores, o que muitas vezes não era possível transmitir através da notação convencional. Por esta razão, a maioria das partituras do século XX contêm uma legenda onde é explicado cada símbolo, cada sinal que aparece ao longo da obra. Também por esta razão podem aparecer diferentes sinais para diferentes compositores. Existe, no entanto, uma certa uniformidade, por forma a não criar um caos na interpretação desses símbolos.

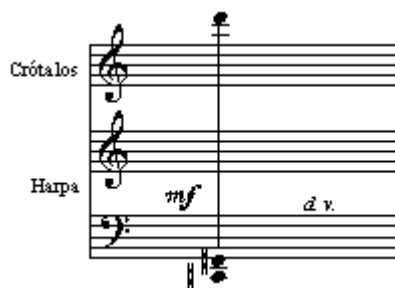
Não é só ao nível das durações que encontramos indeterminação, podendo-se associar à indeterminação os métodos específicos de trabalho que o compositor utilizou na elaboração de determinados conjuntos. A construção deste ciclo assenta, como já foi referenciado muitas vezes, sobre o conjunto harmónico – elemento A⁹² que dá origem ao *Recitativo I* e, por consequência, é uma estrutura que se vai manter ao longo das outras obras. Este elemento vai sofrendo muitas alterações, quer por variação, retrogradação ou inversão, como já tivemos oportunidade de verificar nos capítulos que analisam cada uma das obras. Recorde-se que este

⁹² Elemento que é apresentado no ex. 1, no capítulo 2 p.26.

elemento **A** é construído com base nos intervalos de 2ªM/m, 3ªM, 4ªaum e/ou 4ªP conforme análise efectuada no capítulo 2 (ex. 2) e desenvolvida no início deste capítulo.

Iremos apresentar diferentes elementos que são geradores de alguma indeterminação ao longo desta obra, ao nível melódico e harmónico, das durações e do timbre. Assim, encontramos os seguintes elementos:

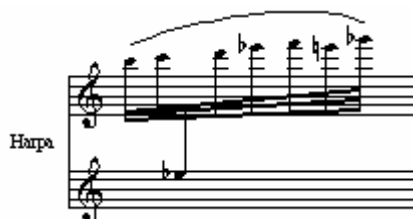
- a) Agregados – conjuntos de três ou mais sons. No ex. mais à esquerda, podemos ver dois agregados da primeira página do *Recitativo I* e, se tivermos em conta os seus intervalos, verificamos que derivam do elemento **A**. O primeiro agregado é composto pelos intervalos 5 – 5 – 6 e o segundo por 3 – 6 – 3. Verificamos que a 4ªaum está sempre presente. No ex. mais à direita temos uma sobreposição de 4ªP e 6ªm. Estes exemplos não têm uma duração específica, ficando ao critério da interpretação de cada um, em cada nova apresentação da obra. As notas podem ser consideradas rápidas ou longas, uma vez que não há uma indicação exacta, ou mesmo aproximada da duração. Estes elementos são geradores de um certo grau de indeterminação.



- b) Grupos com notas ornamentais – as notas ornamentais são também elementos com um determinado grau de indeterminação, uma vez que não existe indicação de compasso e há apenas uma indicação aproximada de andamento.



- c) Notas com ritmos rápidos e em acelerando – este tipo de escrita, grupos de notas em que é pedido ao intérprete que as realize em acelerando, surge no século XX e proporciona ao interprete liberdade, criando mais um nível de indeterminação.



Também ao nível tímbrico, em todas as obras deste ciclo, encontramos alguns efeitos pedidos pelo compositor e que, conjugados com os elementos melódicos e harmónicos aos quais estão associados, podem gerar um certo grau de indeterminação, uma vez que são utilizados materiais e técnicas que transformam a sonoridade que o ouvinte espera escutar de determinado instrumento. Jorge Peixinho escolheu para cada instrumento utilizado neste ciclo uma série de sinais gráficos que correspondem a um gesto ou sonoridade diferentes. No capítulo 3 já foram abordados alguns destes sinais para a voz e percussão. Assim, iremos apresentar os sinais gráficos usados por J. Peixinho para a harpa e os que faltavam para a percussão e voz:



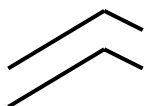
- fazer deslizar o dedo (imediatamente após a articulação da nota) sobre a caixa ou percutir a caixa com os nós dos dedos

T – junto da caixa

N – posição central

C – junto das cavilhas

u. – com a unha



- glissando *ad libitum* (aproximadamente no registo indicado)



- deixar vibrar a corda até à extinção do som e só depois mudar o pedal



- acordes eólicos (esfregar as cordas indicadas com as duas mãos alternadamente)



- trémolo produzido fazendo oscilar a chave entre as duas cordas junto à caixa

abafar a corda ou o conjunto de cordas em vibração

∴ abafar a corda indicada

oscilar alternadamente o pedal entre as posições indicadas

após a articulação da nota, pôr suavemente a unha ou a chave sobre a corda em vibração



trémolo eólico (esfregar as cordas indicadas com as duas mãos simultaneamente)



tocar o mais depressa possível as notas indicadas entre parêntesis *ad libitum*

(4º) mudar o pedal no meio da execução do grupo (RE # → RE 4) e acrescentar-lhe o MI 4



portamento produzido por oscilação da chave



glissando duplo em direcção ao grave sem limite determinado

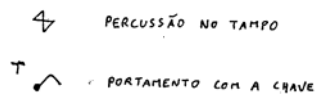
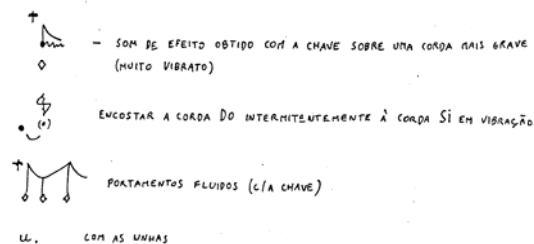


nota cantada (em boca fechada) oscilação lenta cantada (em boca fechada)

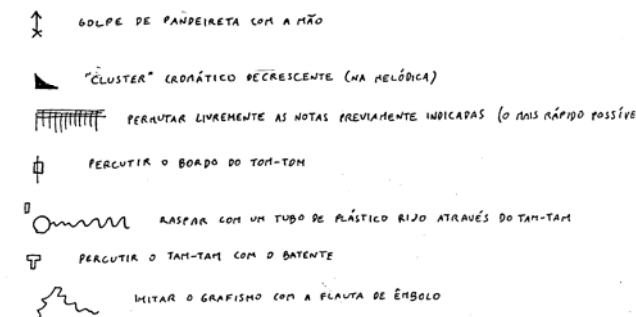


portamento lentíssimo nota cantada (com a boca semi-cerrada) (cantado)

HARPA:



PERCUSSÃO:



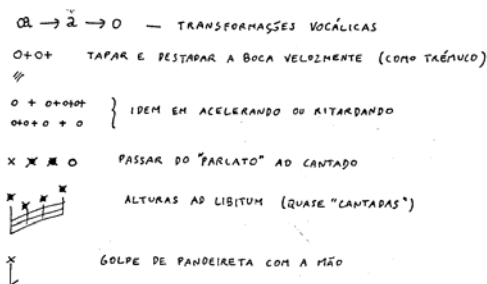
Voz:

⇒ - Boca semicerrada

+ - Boca fechada

× - consoante articulada ou sibilante (quase sem som)

▲ - nota mais aguda possível dentro da dinâmica requerida ▼ - nota mais grave possível



O facto de uma obra ser composta com base em factores indeterminados e princípios aleatórios não significa que o móbil que levou à sua realização, enquanto obra de arte, não contenha princípios de rigor e de liberdade. Como nos afirma o próprio compositor: “A liberdade controlada pelo rigor, o rigor que só faz sentido se tiver liberdade. (...) No meu caso, tendo para a liberdade e tendo para o rigor. Pretendo que (...) a liberdade de criação, as opções que a cada momento se me põem estejam sempre temperadas por um princípio de rigor muito forte. Um rigor que pode ser um rigor *à priori*, um rigor pré-determinado, o qual só existe por vezes na minha obra, mas que, devo confessar, nasce na maior parte dos casos um pouco depois. É *à posteriori* que vou «arrigorar» toda essa liberdade em termos de organização dos espaços musicais, das várias dimensões do tempo, das relações de tensão e distensão intervalar (factores que coordenam todos os aspectos da linguagem melódica e harmónica em toda a sua dimensão), a lógica, por exemplo, da utilização de cada uma das vozes componentes do discurso musical,

das partes da polifonia, e a lógica da função tímbrica, que me parece realmente fundamental.”⁹³ É interessante verificar como uma obra marcada com características aleatórias, proporciona ao compositor a realização de pequenas mudanças e variações nos elementos que não alteram o resultado final da mesma. “What is characteristic of (...) aleatoric compositions in general, is that you can exchange the position of elements within given limits at random and it doesn’t change the characteristics (...)”⁹⁴

No *Recitativo I*, uma obra para solista, podemos encontrar outros aspectos que nos remetem para a indeterminação ao nível da microforma, nomeadamente quando Jorge Peixinho introduz determinados parâmetros que sugerem ao instrumentista uma certa improvisação, como é o caso do início da **secção 4**⁹⁵, parâmetros que vão afectar toda a macroestrutura da obra, porque diferentes instrumentistas dificilmente irão realizar a mesma sequência de notas, e isso irá afectar a obra na sua globalidade, uma vez que não se pode prever a sequência dos momentos musicais. A improvisação é considerada como um precursor da indeterminação. Desde a época barroca, com o baixo cifrado, até às cadências dos concertos clássicos, que encontramos muitos exemplos da utilização da improvisação, dentro de limites impostos pela própria música. No entanto, no século XX a improvisação começa a ser um recurso, por se considerar que pode proporcionar uma certa flexibilidade. Ao mesmo tempo que o músico está a improvisar, está a criar um momento único. Muitas vezes também os músicos que improvisam criam estruturas rítmicas e determinados padrões melódicos que se estivessem escritos em partitura se tornariam de difícil execução. “Many contemporary composers feel that since improvisation exists in all music to one degree or another, it is only a small step to allowing more freedom with rewards far exceeding risks.”⁹⁶ Por estas razões Jorge Peixinho utilizou a improvisação no *Recitativo I* para permitir uma maior liberdade.

Sobre o *Recitativo II* resta, mais uma vez, salientar que os factores que contribuem para a indeterminação nesta obra são: a utilização da voz e os efeitos pretendidos em associação ao texto (ex. **26b**, p. 50) e a forma como vai ser explorado o material apresentado na terceira obra deste ciclo. A própria finalização das secções não é sempre igual, umas vezes tem texto como elo de ligação, outras não, criando expectativa no ouvinte, uma vez que não vai conseguir prever o que irá acontecer.

⁹³ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.13

⁹⁴ Cott, Jonathan, *Op. Cit.*, p.70

⁹⁵ O ex. **11** pode ser consultado no capítulo 2, p.35

⁹⁶ Cope, David, *Op. Cit.*, p.128

O *Recitativo III* é um pouco a continuação da primeira obra deste ciclo. Contém as mesmas características enunciadas para o primeiro. É de salientar que, sendo uma obra com mais instrumentos que a primeira, pois está escrito para flauta, harpa e percussão, terá mais elementos que contribuem para a indeterminação, nomeadamente todos aqueles momentos que através da notação proporcionam maior liberdade: o recurso a notas com glissandos (ex. **18**, p. 45), e o recurso a ritmos que não são rigorosos (ex. **26 a**, p. 50 e ex. **25**, p. 49). A própria duração das secções não é sempre igual, como foi apresentado no esq. **9**, p. 61, bem como a imprevisibilidade na sua sequência. O ouvinte não é capaz de antecipar o que vai escutar devido a todos estes factores.

No *Recitativo IV*, a última obra deste ciclo, estão presentes a maioria dos elementos que proporcionam indeterminação e que já foram apresentados nas outras obras, no entanto existe um factor novo, o recurso aos fragmentos denominados por **reservatórios** que vai criar momentos totalmente novos, através das escolhas que o intérprete vai fazer a cada momento. Claro que na partitura estão as indicações de como o intérprete deve proceder quando está perante esses fragmentos, mas também lhe é dada liberdade, uma vez que pode executá-los todos, só alguns ou fazer repetições. Já havíamos comparado esta obra com *Klavierstück XI* de Stockhausen, mas este, faz uma aplicação muito mais rigorosa dos parâmetros que conduzem à indeterminação. Jorge Peixinho aplica-os de forma mais flexível.

6.2 – Citação nos *Recitativos*

Ao longo deste ciclo encontramos dois tipos de citação: a citação e a auto-citação. A citação é típica da obra de Jorge Peixinho na década de setenta. “(...) as minhas obras da década de Setenta, e mesmo da segunda metade da década de Sessenta, contêm citações.”⁹⁷ Eis algumas das obras em que Jorge Peixinho recorre a processos de citação: *Euridice Reamada* uma “obra para solistas vocais, coro misto e grande orquestra, onde existem elementos extraídos dos *Orfeus* de Monteverdi e Gluck (...). Nessa minha obra (...) havia uma lógica derivada inclusivamente da própria técnica global, sobre a qual me debrucei: os mitos de Orfeu e de Euridice.”⁹⁸ *Quatro Estações* a obra que utiliza “desde a citação pura e simples (um fragmento de uma obra alheia é ali introduzido) até à desmontagem de todo o percurso, dos pontos de vista melódico, harmónico, tímbrico, etc., o qual é depois recomposto de uma outra maneira, mantendo por exemplo a discursividade, ou mantendo outro tipo de níveis musicais.”⁹⁹ Nesta obra podemos ainda encontrar elementos da obra homónima de Vivaldi através da utilização de determinadas passagens com modificações que podem ser desde a transposição até à utilização de outros instrumentos. Contudo a obra onde Jorge Peixinho faz um uso mais rigoroso e radical do processo de citação é *A Idade do Ouro*, “na qual praticamente todo o material de base é construído por citações que entram em vários níveis e que se articulam numa espécie de macrocontraponto ou macropolifonia, digamos assim, visto que utilizo elementos de uma canção popular espanhola, recolhida por Garcia Lorca, fragmentos do *Quarteto op. 127* de Beethoven, fragmentos das *Cinco Canções Sacras op.15* de Webern e fragmentos do *Parsifal* de Wagner. Ora bem, mas tudo isso é transformado, tal como nas *Quatro Estações*, em termos de instrumentação, a qual é à base do violino, clarinete, clarinete-baixo, harpa, órgão e outros instrumentos.”¹⁰⁰ *A Viagem da Natural Invenção*, onde o compositor utiliza uma linguagem associada ao universo mozartiano, com citações de *A Flauta Mágica* e do *Requiem*. Em *In Folio/Para Constança* vai utilizar alguns elementos do estilo composicional de Constança Capdeville. No *Recitativo IV*, também encontramos a utilização da técnica da citação, como veremos mais adiante.

⁹⁷ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.11

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.12

Jorge Peixinho também manifesta interesse pela auto-citação. Por vezes, essas auto-citações são “(...) materiais que são recuperados e transformados de uma maneira que em muitos níveis eu procuro sempre analisar, desde os níveis que são praticamente indecifráveis para o ouvinte e muito dificilmente analisáveis por um analista, até outros que se podem muito facilmente descortinar através da audição ou da leitura da partitura. Aqui também é pertinente a questão da sugestão.(...) É esse aspecto da sugestão que me parece ser mais interessante do que propriamente a citação pura e simples.”¹⁰¹ Isto é, Jorge Peixinho pretende sugerir elementos de outros compositores, recriando determinadas épocas e/ou estilos.

Jorge Peixinho distingue três tipos de citações: citações reais, citações de evocação e falsas citações. As citações reais podem ser “literais (com funções semânticas) ou desenvolvidas, aparecendo integradas ou incrustadas no contexto, justapostas entre si, e podem ainda assumir funções estruturais (de definição do desenrolar da obra).”¹⁰² As citações de evocação são aquelas que aparecem diluídas no contexto, aquelas que apenas sugerem uma determinada obra. E, por fim, as falsas citações são aquelas que imitam um determinado estilo musical, não havendo citação, mas sim, uma intenção de focar determinadas características desse género ou estilo musical.

No ciclo dos *Recitativos* encontramos citação no *Recitativo IV*, mas podemos considerar que todo o ciclo se baseia num processo de reconstrução de materiais escritos pelo próprio compositor. Há “(...) elementos de obras minhas que circulam de obra para obra criando uma espécie de vínculos secretos (...).”¹⁰³

Jorge Peixinho utiliza a auto-citação sempre que recorre a elementos apresentados no *Recitativo I* e os reutiliza nas outras obras deste ciclo. Por exemplo, a primeira secção do *Recitativo III* é uma auto-citação da obra *Recitativo I*, pois realiza um (re)aproveitamento de toda a primeira obra, mas utilizando mais instrumentos – a flauta e a percussão – e divide assim alguns dos elementos da harpa por esses dois instrumentos. As restantes secções, referidas no capítulo 4, desenvolvem ou são baseadas em elementos que derivam da primeira obra. Temos também o recurso à auto-citação no *Recitativo II* quando o compositor utiliza as diferentes secções da terceira obra e as vai reconstruir com alguma variação, com a utilização das vozes, do texto a estas associado e com toda a acção cénica.

¹⁰¹ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.11

¹⁰² Ferreira, Manuel Pedro, *Op. Cit.*, p.243

¹⁰³ Palma, Eduardo Vaz, *Op. Cit.*, p.12

No *Recitativo IV* temos a utilização de dois tipos de citação – citação e auto-citação. A auto-citação pode ainda ser dividida em dois subníveis: **1)** a citação de elementos de outras obras suas, e **2)** a citação de elementos que foram sendo explorados ao longo deste ciclo. No que diz respeito ao ponto **1)** temos presente a citação das obras *Voix* e *A Idade do Ouro*, onde verificamos que a este nível o compositor utiliza a citação real, nomeadamente, com citações completas de elementos utilizados nas obras referidas: no ex. **83**, p. 85, em que o primeiro agregado do **fragmento 3** do *Recitativo IV* foi utilizado em *Voix* e em *A Idade do Ouro*; também no ex. **99**, p. 93, verificamos que o motivo do flautim é um retrógrado de um motivo do violino de *Voix*; o ex. **97**, p. 92 utiliza uma citação de *A Idade do Ouro*. Temos também o recurso à falsa citação: o ex. **63a**, p. 70, apresenta uma linha melódica, cuja escrita é muito semelhante à que é utilizada em *Voix*; no ex. **112** temos outro ex. da utilização do mesmo tipo de escrita. Relativamente ao ponto **2)** encontramos a citação de elementos que foram sendo explorados ao longo de todo este ciclo. Ao longos dos capítulos **2**, **3** e **4** muitos foram os exemplos de elementos analisados que circulam de obra para obra. Salienta-se o conjunto harmónico – elemento **A**, que é uma forma de auto-citação.



Ex. **112**

No *Recitativo IV* encontramos também a citação de outros compositores, como são os casos de Bizet e Beethoven. Não são citações rigorosas, mas são o que Jorge Peixinho denomina de citações de evocação. Assim, temos a citação do início da obra *Für Elise* de Beethoven (ex. **98**, p. 93), isto é, temos a exploração do motivo do trilo (as 2^{as} m.) na criação de um fragmento desta última obra. Temos ainda a evocação, através da citação das apogiaturas do início da *Gypsy Song* da Suite Carmen de Bizet (ex. **100**, p. 93)

Conclusão

Jorge Peixinho considera que os *Recitativos II* e *III* serviram de estudo para problemas que foram desenvolvidos nas obras *Euridice Reamada* e *As Quatro Estações*. “(...) há uma série de obras que gravitam entre este dois pólos [*As Quatro Estações* e *Euridice Reamada*] mais significativos, entre 68 e 72 ... Há obras marginais que serviram de estudo sobre determinados problemas que foram desenvolvidos nestas duas obras (...) a composição definitiva do Recitativo III, a CDE e sobretudo o Recitativo II.”¹⁰⁴ Podemos então considerar que os *Recitativos II* e *III* foram um laboratório para algumas técnicas que o compositor utilizou nestas duas obras. A obra *Euridice Reamada* é uma obra mais radical e significativa em termos das técnicas aleatórias. Os *Recitativos* serviram como um laboratório em termos da sua exploração, sendo o *Recitativo II* a obra mais radical deste ciclo na utilização destas técnicas. Estas obras serviram também de laboratório para o uso da técnica da citação, integrando-a na obra. Em *Euridice Reamada* é citada a ária de *Orfeu* de Gluck, também a obra *As Quatro Estações* utiliza a técnica da citação. Por existir uma relação entre *Euridice Reamada* e a segunda obra deste ciclo, Jorge Peixinho deu-lhe o nome de *Recitativo II – Orpheu*, com referência à citação na obra *Euridice Reamada* da ária de Orfeu, não estando presente tal citação em *Recitativo II*.

A análise destas quatro obras do compositor Jorge Peixinho revela-nos uma evolução na sua linguagem musical. Começando com uma obra a *solo* e terminando com uma obra para um grupo instrumental mais alargado, passamos também por diversas fases da sua evolução estilística. Esta evolução revela-se mais ao nível das experiências que realizou no âmbito da indeterminação e da obra aberta, onde se nota que estas quatro obras são de facto uma evolução na sua técnica. Podemos concluir que Jorge Peixinho recorre a elementos aleatórios e a técnicas da indeterminação para construir este ciclo dos *Recitativos*.

Consideramos estas quatro obras como um todo, como se fossem uma única obra. O *Recitativo I* funciona como uma introdução, onde é apresentado o material que será desenvolvido nas outras obras. Depois, o *Recitativo III* – a primeira obra a estar concluída – é o início do desenvolvimento, onde o compositor apresenta o mesmo material, mas já com pequenas transformações. São acrescentados dois instrumentos – a flauta e a percussão – para depois nas restantes secções haver um desenvolvimento desse material. O *Recitativo II* é uma continuação desse desenvolvimento, mas mais elaborado; é acrescentado texto, falado e cantado, que vai contribuir para que uma obra, que é mais ou menos igual à terceira, assumia dimensões e texturas diferentes, quer ao nível tímbrico, quer mesmo aos níveis melódico e harmónico. É uma

¹⁰⁴ Revista *Crítica*, Julho 1972, p.7

obra com mais elementos aleatórios que as anteriores. Por fim, temos a conclusão com o *Recitativo IV* que, continuando o desenvolvimento do material inicial, vai acrescentar a citação e o uso de secções de carácter muito livre, como é o caso dos reservatórios.

Ao longo das análises realizadas nos capítulos anteriores verificamos que Jorge Peixinho recorre com muita frequência à utilização de diferentes elementos que derivam não só deste ciclo, mas também de outras obras suas. Podemos então concluir que a reconstrução e a reutilização de materiais são características que marcam a música de Jorge Peixinho.

Hoje em dia já existem alguns ensaios teóricos e analíticos sobre Jorge Peixinho, mas a maior parte da sua música ainda não está investigada e seria importante que esse trabalho fosse realizado. Com o presente trabalho espero ter contribuído de alguma forma para esse objectivo e para a divulgação da obra de um dos grandes vultos da música portuguesa do século XX.

Bibliografia Especifica

Catálogo dos 19^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, 1995

Carvalho, Mário Vieira de, “O dilema de Jorge Peixinho” in *Diário de Lisboa*, 28 de Dezembro de 1972, pp.13/14

Carvalho, Mário Vieira, “Estreia do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa” in *Seara Nova*, s.d., pp.341

Carvalho, Mário Vieira, “Grupo de Música Contemporânea de Lisboa” in *Diário de Lisboa* 29 de Agosto de 1970

Delgado, Alexandre, “Contra a corrente” in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.37/38

Diário de Lisboa, “A era tonal terminou”, entrevista concedida por Jorge Peixinho a 25 de Julho de 1961, pp.6/7

Entrevista, *Diário de Lisboa*, 7 de Agosto de 1969

Erlich-Oliva, Alejandro, “Edificou um riquíssimo legado” in *Jornal de Letras*, 30 de Agosto de 1995

Ferreira, Manuel Pedro, “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.223/262

Homenagem a Jorge Peixinho, Programa da Escola de Música do Conservatório Nacional, 20 a 24 de Junho de 1996

Lima, Manuel de, “Concerto e audição pictórica sob orientação de Jorge Peixinho na Galeria divulgação” in *Jornal de Letras e Artes*, 20 de Janeiro de 1965, p.11

Machado, José, *Jorge Peixinho in Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002

Oliveira, João Pedro, “Flexibilidade e requinte musicais” in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.72/74

Palma, Eduardo Vaz, “Entrevista com o Compositor Jorge Peixinho” in *Revista Arte Musical*, nº 1 IV série, Juventude Musical Portuguesa, Lisboa, Outubro de 1995, pp.4/17

Peixinho, Jorge, “A música em Portugal II” in *Revista Crítica* de Julho de 1972, pp.7/10

Peixinho, Jorge, “A música, como toda a arte em geral, não existe para servir um público nem para qualquer fim grosseiramente utilitário!” in *Revista Plateia*, 28 de Janeiro de 1969, pp.12/13

Peixinho, Jorge, “As últimas experiências musicais segundo um prisma pessoal” in *Revista Vida Mundial*, 3 de Janeiro de 1969, pp.36/43

Peixinho, Jorge, “De onde vem e para onde vai a vanguarda musical” in *O Século Ilustrado*, 26 de Janeiro de 1974, pp.58/61

Peixinho, Jorge, “O ambiente intelectual português anda divorciado, inconsciente ou deliberadamente, da música e dos seus problemas” in *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, 6 de Novembro de 1963, pp.1/12 – 13/16

Peixinho, Jorge, “Um panorama da música contemporânea I” in *Revista Crítica*, Junho de 1972, pp.7/10

Peixinho, Jorge, “Introdução a um estudo sobre o Estudo V. Die Reihe-Courante – para piano”, in *Memoriam*, Lisboa, Janeiro e Fevereiro de 1994, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.203/222

Picoto, José Carlos, “Música contemporânea no 1º festival da Costa do Sol” in *Jornal do Comércio*, 22 de Agosto de 1975, pp.6

Picoto, José Carlos, Programa de Concerto no Grande Auditório da Gulbenkian e na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, Novembro de 1975

Rosa, Clotilde, “Jorge Peixinho” in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.46/48

Seabra, Augusto M., “Ciclo-Valsa e Leves Véus Velam...” in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.115/120

Soveral, Isabel, Zoudilkine, Evgueni, “Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho” in *Memoriam*, Editorial Caminho, Lisboa, 2002, pp.149/157

Bibliografia Geral

Azevedo, Sérgio, *A Invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*, Lisboa, Caminho, 1998

Bailey, Katheryn, “Anton Webern” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, 2nd ed: edição de Stanley Sadie., 2001, pp.174/195

Bayer, Francis, *De Schoenberg a Cage essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine*, Éditions Klincksieck, Paris, 1987

Berry, Wallace, *Structural functions in music*, Dover Publications Incorporated, New York, 1987

Boulez, Pierre, *Pensar a Música de Hoje*, vol.1/2 , editora Perspectiva, São Paulo, 2002

Boulez, Pierre, *Orientations Collected writings by*, edited by Jean-Jacques Nattiez, Faber & Faber, London, 1986

Bousseur, Dominique e Jean-Ives, *Revoluções Musicais - a Música Contemporânea depois de 1945*, Editorial Caminho, Lisboa, 1990

Brandão, Raúl, *Húmus*, Porto Editora, Porto, 1991

Brindle, Reginald Smith, *New Music the Avant-Garde since 1945*, 2^d ed. Oxford, University Press, Oxford, 1987

Brindle, Reginald Smith, *Serial Composition*, Oxford University Press, Oxford, 1966

Cadieu, Martine, *Pierre Boulez*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977

Carvalho, Mário Vieira de, “A viragem na criação e na vida musical” in *Portugal Contemporâneo*, Alfa, Lisboa, 1990 (V)

Cope, David, *New Directions in Music*, 6th ed, WCB Brown & Benchmark, Madison, 1993

Cott, Jonathan, *Stockhausen Conversations with the Composer*, Picador, London, 1974

Dallin, Leon, *Techniques of Twentieth Century Composition – a guide to the materials of Modern Music*, 3rded, W.M.C. Brown company publishers, Iowa, 1974

Dalmonte, Rosana *Luciano Berio entretiens avec*, traduit de L'Italien et présenté par Martin Kaltmnecker editions Jean-Claude Lattés pour la traduction Française et la preface (tr. It. Intervista sulla musica, 1981, Roma), 1983

Eco, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difusão Editorial, Lda, (1989) (tr. It. Furtado, João R. N., (1962), *Opera Aperta*, Gruppo Editoriale Fabbri).

Ferreira, Manuel Pedro, “Da música na história de Portugal” in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa, 1994-95, pp.167/216

Focus Enciclopédia Internacional, Vol. III, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1977

Griffiths, Paul, “Aleatory” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, 2nd ed, edição de Stanley Sadie, 2001, pp.341/347

Grout, Donald J., Palisca, Claude V., *História da Música Ocidental*, 1st ed., Lisboa, edições Gradiva, 1994

Harvey, Jonathan, *The Music of Stockhausen: an introduction*, Faber and Faber, London, 1975

Hasty, Christopher F., *Meter as Rhythm*, Oxford University Press, New York, 1997

Kennedy, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994

Matter, Henri-Louis, *Webern*, Editions L'Age d'Homme Paris, 1981

Mitchell, Donald, *The Language of Modern Music*, Faber & Faber, London, 1993

Osmond – Smith, David, *Luciano Berio*, New York, Oxford University Press, 1991

Perle, George, *Serial Composition and Atonality – an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*, Faber & Faber, London, 1962

Prichett, James, *The Music of John Cage*, University Press, Cambridge, 1993

Salzman, Eric, *Twentieth-Century Music*, 3rd ed, Prentice Hall, New Jersey, 1988

Stockhausen, Karlheinz, Tannenbaum, Mya, *Diálogo com Stockhausen*, Edições 70, Lisboa, 1985, traduzido por Abílio Queirós (1991)

Strauss, Joseph N., *Introduction to Post-tonal Theory*, Prentice Hall, New Jersey, 1990

Symposium on Pierre Boulez, *Pierre Boulez: a symposium*, Eulenburg Book, London, 1986

Terra, Vera Regina Rebello, “Indeterminação – o acaso e o aleatório na música do século XX” in www.ilea.ufrgs.br, 1999

Ulrich, Michels, *Atlas de La Musica*, Vol I / II, Madrid, Alianza Editorial. S.A., 1994

Webern, Anton, *The Path to the new Music*, traduzido por Theodore Presser, Pennsylvania, 1963. Original em Alemão de 1960, editado por Willi Reich, Wien.

www.arnet.com.br

www.citi.pt/cultura

www.opoema.libnet.com.br

Anexo I

Catálogo das Obras e Discográfico de Jorge Peixinho

Jorge Peixinho – Obras¹

Um ou mais pianos

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 001	<i>Cinco Peças para Piano</i>	1959	Pno
JP 013	<i>Sucessões Simétricas I</i>	1961	Pno
JP 016 a	<i>Collage</i>	1963	2 Pno
JP 016 b	<i>Collage</i>	1965	2 Pno
JP 031 a	<i>Harmónicos I</i>	1967	Um ou mais Pno e igual nº de magnetofones
JP 037	<i>Estudo I. Mémoire d'une présence absente</i>	1969	Pno
JP 041 a	<i>Estudo II</i>	1970	Pno
JP 072	<i>Estudo III. Em sib M</i>	1976	Pno
JP 072	<i>Lov</i>	1976	Pno, Tape
JP 089 a	<i>Music Box</i>	1976	Pno, Tape, Caixas de Música
JP 089 b	<i>Music Box</i>	1985	Pno, Tape, Caixas de Música
JP 102	<i>Estudo IV. Para uma corda só</i>	1984	Pno amplificado
JP 105	<i>Red Sweet Tango</i>	1984	Pno
JP 107	<i>Miss Papillon</i>	1985	Pno, Tape
JP 116	<i>Villalbarosa</i>	1987	Pno
JP 117	<i>Aquela Tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos</i>	1988	Pno
JP 126	<i>Glosa I</i>	1990	Pno
JP 131	<i>Estudo V. Die Reihe-Courante</i>	1992	Pno
JP 135	<i>In Folio. Para Constança</i>	1992	Pno
JP 136	<i>Nocturno</i>	1992	Pno
JP 137	<i>Nocturno no Cabo do Mundo</i>	1993	3 Pno
JP 142	<i>Janeira</i>	1995	Pno

¹ Este catálogo foi elaborado por Cristina Delgado, Jorge Machado e José Machado. Na numeração das obras utiliza-se “JP 001” para a primeira obra adulta, dado que as obras deste período não ultrapassam os três dígitos, e “JP 0.01” para a primeira obra de infância e juventude, cuja produção não chega à centena. A elaboração do catálogo foi coordenada pelo CESEM.

Instrumento Solo

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 084	<i>Récit</i>	1971	Vlc
JP 55	<i>Récit I</i>	1972	Harp
JP 074	<i>Solo</i>	1976	Cb de 5 cordas
JP 094	<i>L' Oiseaux-Lyre</i>	1982	Guit
JP 097 a	<i>Sax-Blue</i>	1982	Sax alto, dispositivo electroacústico
JP 097 b	<i>Sax-Blue</i>	1982	Sax alto e sopranino, dispositivo electroacústico
JP 097 c	<i>Sax-Blue</i>	1982	Sax alto, Bar, dispositivo electroacústico
JP 097 d	<i>Sax-Blue</i>	1982	Sax alto, sopranino e Bar, dispositivo electroacústico
JP 097 e	<i>Sax-Blue</i>	1984	Sax alto, dispositivo electroacústico
JP 097 f	<i>Sax-Blue</i>	1984	Sax alto e sopranino, dispositivo electroacústico
JP 110	<i>The Missing Miss</i>	1985	Vln
JP 127	<i>Glosa III</i>	1990	Vln
JP 128	<i>Glosa IV</i>	1990	Vlc
JP 134	<i>Glosa II</i>	1992	Fl

Dois Instrumentos

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 002	<i>Due Expressioni</i>	1959	Trp, Hpd
JP 011	<i>Dois Pequenos Estudos para Aldo Hans</i>	1961	2 Vln
JP 012	<i>Imagens Sonoras</i>	1961	2 Harp
JP 031 b	<i>Harmónicos I 2</i>	1969	2 Pno, Harp, 4 gravadores Electromagnéticos
JP 057	<i>Welkom</i>	1972	Vln, Vla

JP 076 c	<i>Lov</i>	1977	Pno, Fl, Tape
JP 125	<i>Fantasia-Impromptu</i>	1990	Sax alto, Pno

Grupo de Câmara Instrumental

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 005	<i>Episódios</i>	1960	Quarteto de Cordas
JP 006	<i>Evocação</i>	1960	Fl, Ob, Cl, Harp, Vlc, Xyl
JP 009 III c	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i>	1980	Fl, Cl, Vlc, Harp, Vlc
JP 009 III d	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i>	1980	Fl, Cl, Trp, Vla, Harp, Vlc
JP 014	<i>Toccata em Dó M</i>	1961	Fl, Ob, Fag, Trp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 017 a	<i>Cromomorfose</i>	1963	3 grupos: I – Fl, Trp, Vln, Xyl, Perc II – Ob, Hn, Harp III – Cl, Fag, Vlc, Pno
JP 017 b	<i>Morfocromia</i>	1968	3 grupos: I – Fl, Trp, Vln, Xyl, Perc II – Ob, Hn, Harp III – Cl, Fag, Vlc, Pno
JP 018 a	<i>Diafonia A</i>	1963	Harp, Cel, Hpd, Pno, Perc, 4 Vln I, 3 Vln II, 2 Vla, 2 Vlc, Cb
JP 018 b	<i>Diafonia A</i>	1963	Harp, Cel, Hpd, Pno, Perc, 4 Vln I, 3 Vln II, 2 Vla, 2 Vlc, Cb
JP 019 a	<i>Dominó</i>	1964	Fl em sol, 3 grupos de Perc
JP 019 b	<i>Dominó</i>	1994	Fl em sol, 3 grupos de Perc
JP 020	<i>Dominó. Struttura</i>	1964	Fl em sol, 3 grupos de Perc
JP 023	<i>Sequência</i>	1964	Fl em sol, Cel, Perc
JP 028 a	<i>Recitativo III</i>	1966	Harp, Fl, Perc, Tape

JP 028 b	<i>Recitativo III</i>	1969	Harp, Fl, Perc, Tape
JP 029	<i>Situações 66</i>	1966	Fl, Cl, Trp, Harp, Vla
JP 031 c	<i>Harmónicos I 2 b</i>	1986	Pno, Harp, Hpd, Cel
JP 040	<i>CDE</i>	1970	Cl, Vln, Vlc, Pno
JP 042 a	<i>A Idade do Ouro</i>	1970	Cl, B-Cl, Vln, Org, Pno, Harp, Hpd, Fl de êmbolo, Tape
JP 042 b	<i>A Idade do Ouro</i>	1973	Cl, B-Cl, Vln, Org, Pno, Harp, Hpd, Fl de êmbolo, Tape
JP 044 a	<i>As Quatro Estações</i>	1970	Trp, Vlc, Harp, Pno, Tape
JP 044 b	<i>As Quatro Estações</i>	1972	Trp, Vlc, Harp, Pno, Tape
JP 047 a	<i>Nocturnal</i>	1971	Fl, Cl, Guit, Pno, Vla, Vlc
JP 047 b	<i>Nocturnal</i>	1971	Fl, Rec, Guit, Harp, V, Vla, Vla da gamba
JP 047 c	<i>Nocturnal</i>	1971	Fl, Vlc, Guit, Harp, V, Vla, B-Cl
JP 052	<i>Ma Fin Est Mon Commencement</i>	1972	Rec, Cornamusa, Harp, Vla, Vla, Pno, Cel, Trb
JP 054	<i>Quatro Peças para Setembro Vermelho</i>	1972	Fl, Harp, Guit, Trb, Pno, Sp, Org
JP 060	<i>Morrer em Santiago</i>	1973	6 percussionistas
JP 061 a	<i>Recitativo IV</i>	1973	Fl, Harp, Guit, Vla, Vlc, Cel, Mel, Pno
JP 061 b	<i>Recitativo IV</i>	1974	Fl, Guit, Harp, Vla, Vlc, Perc, Vlc, Pno, Cel, Mel, Tape
JP 061 c	<i>Recitativo IV. 25 de Abril em Portugal</i>	1974	Fl, Guit, Harp, Vla, Fag, Perc, Vlc, Pno, Cel, Mel, Tape
JP 062 b	<i>Coral</i>	1974	Fl, Trp, Vln, Vla, Vlc, Guit, Harp, Vlc
JP 062 c	<i>Coral</i>	1974	Fl, Rec, Harp, Guit, Alaúde, Vla, Vla da gamba

JP 062 d	<i>Coral</i>	1974	Trp, Vln, Vla, Vlc, Guit, Pno, Mel
JP 062 e	<i>Coral</i>	1974	Fl, Cl, Trp, Vln, Vla, Vlc, Guit, Harp, Mel
JP 065	<i>... E isto é só o início, hein?</i>	1975	Fl, Trp, Guit, Sint, Pno, Harp, Vln, Vla, Vlc, Vlc, Mel, Perc, Tape
JP 069	<i>A Aurora do Socialismo. Madrigale Capriccioso</i>	1976	Fl, Hn, Vln, Pno, Perc, Tape ou receptor de ondas curtas
JP 070	<i>Canto da Sibila</i>	1976	Cl, Pno, Perc
JP 071	<i>Elegia</i>	1976	Trb, Vla, pno, Perc
JP 076 b	<i>Lov</i>	1977	Pno, Rec, instrumentinhos
JP 076 d	<i>Lov I.. Canção Sem Palavras</i>	1978	Fl, Pno, Perc, Tape
JP 076 e	<i>Lov II</i>	1983	Vc, Fl, Pno, Perc, Tape
JP 077	<i>Música em Água e Mármore</i>	1977	Fl, Trp, Guit, Harp, Vln, Vlc, Sint
JP 078	<i>Madrigal II</i>	1978	Quinteto de Cl
JP 082 a	<i>Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs!</i>	1979	Trp, Vlc, Harp, Pno
JP 082 b	<i>Faites Vos Jeux, Mês Dames Messieurs! II</i>	1981	Fl, Fl Picc, Vlc, Harp, Pno, Velofone
JP 083	<i>Harmónicos II. O Jardim das Delícias</i>	1979	Trp, Pno, Harp, 4 Gravadores ou Sint
JP 086	<i>Warsaw Workshop Waltz</i>	1980	Cl, Trb, Vlc, Pno
JP 090	<i>Novo Canto da Sibila</i>	1981	Cl, Pno, Perc
JP 091	<i>Serenata per A</i>	1981	Fl, Guit, Pno, Perc
JP 095	<i>Madame Borbolet(r)a</i>	1982	Instrumentinhos e Brinquedos
JP 101 a	<i>Canzone da Suonare I</i>	1984	Fl, Cl, Trp, Vla, Harp, Vlc
JP 101 b	<i>Canzone da Suonare II</i>	1984	Fl, Cl, Vlc, Harp, Vlc
JP 104	<i>O Jardim de Belisa</i>	1984	Fl, Cl, B-Cl, Trp, Harp, Guit, Vla, Vlc
JP 106	<i>Metamorfoses ou Concerto para Clarinete Baixo</i>	1985	B-Cl, Fl, Fl Picc, Cl, Trp, Harp, Guit, Vla, Vlc

JP 108	<i>Quarteto de Saxofones</i>	1985	Sax-S, Sax-alto, Sax-T, Sax-Bar
JP 109	<i>Remake</i>	1985	Fl, Vlc, Harp, Pno
JP 113	<i>Ouçam a Soma dos Sons que Soam</i>	1986	Fl, Cl, Pno, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb, Perc
JP 114	<i>O Quadrado Azul</i>	1987	Ob, Vla, Cb, Pno
JP 119	<i>Deux pièces Meublées</i>	1988	Fl, Cl, Harp, Vln, Vla, Vlc
JP 122	<i>Passage Intérieur</i>	1989	Sax, inst. Electrónicos: Guit Elec, Baixo Elec, Sint, Drum Elec
JP 130	<i>Mediterrânea</i>	1991	B-Cl, Trp, Guit, Pno, Perc, Vln, Vlc, Harp
JP 132	<i>Floreal</i>	1992	Fl, B-Cl, Vln, Harp, Cel
JP 138	<i>... a silenciosa rosa/Rio do tempo</i>	1994	Fl, Vln, Vla, Vlc, Harp

Voz e instrumento(s)

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 003 a	<i>Fascinação</i>	1959	S, Fl. Cl
JP 003 b	<i>Fascinação</i>	1959	S, Fl. Cl
JP 004 a	<i>A Cabeça do Grifo</i>	1960	S, Bandolim, Pno
JP 004 b	<i>A Cabeça do Grifo I</i>	1960	S, Bandolim, Pno
JP 004 c	<i>A Cabeça do Grifo II</i>	1981	S, Vla, Harp, Pno
JP 009	<i>Tríptico</i>	1960	I – S, Coro feminino, grupo instrumental; II – S, grupo instrumental; III – Bar, Coro masculino, 2 Hn, 2 Trp, 2 Trb, Perc, Vlc
JP 009 I	<i>Alba</i>	1959	S, Mezzo-S, Coro feminino, Fl, Ob d'amore, Hn, Trp, Harp, Bandolim, Vln, Xyl, Vlc, Perc

JP 009 II	<i>... E já que de que minhas queixas</i>	1960	S, trio de cordas solistas, Fl, Fl Picc, Cl, Fag, Hn, Trp, Trb, Harp, Cel, Bandolim, Timp, Vlc, Perc
JP 009 III a	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i>	1959	Bar, Coro masculino, Hn, Trp, Trb, Perc, Vlc
JP 009 III b	<i>Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...</i>	1980	S, Fl, Harp, 2 Perc
JP 015 a	<i>Estrela</i>	1962	Bar, Pno
JP 015 b	<i>Estrela</i>	1962	S, Pno
JP 025	<i>Coração Habitado – Iª parte</i>	1966	Mezzo-S, Fl, Vlc, Pno
JP 049	<i>Recitativo II</i>	1971	S, Mezzo-S, Harp, Perc
JP 051	<i>A Lira Destemperada</i>	1972	S, Trb, Perc
JP 062 a	<i>Coral</i>	1974	V, Fl, B-Cl, Vla, Harp, Guit, Vibr
JP 087	<i>Canto para Anna Lúvia</i>	1981	S, Mezzo-S, C, Fl, Rec, Vlc, Cel, Org, 3 grupos de percussão
JP 088	<i>Leves Véus Velam</i>	1981	S, Fl, Vla, Harp, Marimba
JP 092 a	<i>Ciclo – Valsa</i>	1982	Conj. Inst. Variável: Fl, trp, Guit, Harp, Vlc, Perc, Voz ad libitum, Caixas-de-música, Velofone
JP 092 b	<i>Ciclo – Valsa II</i>	1984	S, Pno, Cb, Perc, Mimo, Bailarino
JP 092 c	<i>Ciclo – Valsa II a</i>	1985	S, Fl, Pno, Harp, Vln, Vla, Vlc, Cb, Perc, Velofone, Caixas de Música
JP 098 a	<i>Ulivi Aspri e Forti I</i>	1982	Mezzo-S, Pno
JP 098 b	<i>Ulivi Aspri e Forti II</i>	1984	V, Fl, B-Cl, Trp, Harp, Guit, Vla, Vlc
JP 099	<i>Vocaliso</i>	1982	Mezzo-S, Pno
JP 103	<i>Greetings, Lied für H. J. K.</i>	1984	Mezzo-S, Fl, Fag, Vlc, Perc
JP 111 a	<i>Llanto por Mariana</i>	1986	S, Fl, Cl, Pno, 2 Vln, Vla, Vlc

JP 111 b	<i>Llanto por Mariana</i>	1986	S, Fl, Cl, Pno, Vln, Vla, Vlc
JP 112	<i>Maria Fumaça</i>	1986	V, Ob, Rec, 2 Fl, Trp, Saxhorn, Pno, 2 Vlc, Perc, 2 Guit, Vlc
JP 115	<i>Sine Nomine</i>	1987	Conj. Variável: S, Fl, Cl, Trp, Guit, Vln, Vla, Vlc, Harp, Pno, Vlc, Perc
JP 118	<i>Credo</i>	1988	T, Sax alto, Cb, Pno, Perc
JP 121	<i>A Capela de Janas</i>	1989	S, Fl, Cl, Trp, Guit, Vln, Vla, Vlc, Pno, Guit Elec
JP 124	<i>Cantos de Sophia</i>	1990	S, Guit
JP 129	<i>Memória de Marília</i>	1990	S, B, Ob, Cl, 2 Guit, Vln, Vlc

Orquestra com ou sem Voz

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 007	<i>Políptico – 1960</i>	1960	Orc: Fl, Ob, Cl, Fag, Hn, Trp, Harp, Cl, Timp, Perc, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 008	<i>Sobreposições</i>	1960	Orc: Fl, Ob, Cl, Fag, Hn, trp, Trb, Harp, Xyl, Glsp, Perc, Pno, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 022	<i>Políptico II</i>	1964	Orc
JP 024 a	<i>Kinetofonias</i>	1965	25 instrumentos de cordas, (2 x 12 e Cb), Tape, 3 Gravadores
JP 024 b	<i>Kinetofonias</i>	1968	25 instrumentos de cordas, (2 x 12 e Cb), Tape, 3 Gravadores

JP 032	<i>Nomos</i>	1967	Orc: Fl, Fl Picc, Ob, Cl, Caf, Fag, Cfag, Hn, Trp, Trb, Perc, Vlc, Xyl, Harp, Pno, Cel, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 034	<i>Eurídice Reamada</i>	1968	Coro misto, solistas vocais, Orc: Fl, Fl Picc, Ob, Cl, Caf, Fag, Sax, Trp, Trb, Hn, Tb, Harm, Perc, Xyl, Vlc, 2 harp, Pno, Cel, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 050	<i>Sucessões Simétricas II</i>	1971	Orc: Fl Picc, Fl, Ob, Cl, Fag, Cfag, Hn, Trp, Trb, Tb, Timp, Perc, Xyl, Vlc, 2 harp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 056	<i>Voix</i>	1972	Mezzo-S, Orc: 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, B-Cl, 2 Fag, 2 Hn, 2 Trp, Trb, Vlc, 2 Perc, Harp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 064	<i>Sucessões Simétricas III</i>	1974	Orc
JP 075	<i>Voix-en-Jeux</i>	1976	Mezzo-S, Orc
JP 096	<i>Retrato de Helena</i>	1982	Orc: Fl, Fl Picc, Ob-Ca, Cl, Fag, Cfag, Hn, Trp, Trb, Tb, Vln I, Vln II, Vla I, Vla II, Vlc I, Vlc II, Cb
JP 123	<i>Alis</i>	1990	15 instr: Fl Picc, Ob, Cl, B- Cl, Fag, Sax soprano, Sax Bar, Hn, Trp, Trb, Vlc, Vln I, Vln II, Vla, Cb, Perc, pno, Cel
JP 139	<i>Viagem da Natural Invenção</i>	1994	S, B, Fl, Cl, B-Cl, Fag, Trp, Hn, Trb, Perc, Guit Elec, Harp, Pno, 2 Vla, 3 Vlc, Cb

Música Concertante

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 010	<i>Concerto para Saxofone e Orquestra</i>	1961	A-Sax, e Orc: Fl, Picc, Ob, Cl, Fag, Hn, Trp, Trb, Tb, Harp, Xyl, Perc, Timp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb
JP 084	<i>Mémoires... Miroirs. Concerto para Clavicórdio</i>	1980	12 inst. de corda: Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb, Hpd, ou Clavicórdio amplificado
JP 100	<i>Concerto de Outono</i>	1983	Ob, Orc: Fl, Cl, Fag, Cfag, Trp, Hn, Trb, Harp, Cel, Vlc, Vln I, VlnII, Vla, Vlc, Cb
JP 140	<i>Concerto para Harpa e Conjunto Instrumental</i>	1995	Fl, Cl, Trp, Pno, Vln, Vla, Vlc, Perc, Harp

Música Coral

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 038	<i>Madrigal para Antígona</i>	1969	B, coro masculino
JP 066	<i>Madrigal I</i>	1975	Coro misto
JP 093	<i>À Flor das Águas Verdes</i>	1982	15 vozes (3 coros com 3 vozes femininas e 2 masculinas
JP 141	<i>Já a roxa manhã clara...</i>	1995	Coro misto dividido em 5 grupos

Música electrónica e electroacústica

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano
JP 033 a	<i>Sincronia-Objecto</i>	1967
JP 033 b	<i>Sincronia-Objecto</i>	1967
JP 033 c	<i>Sincronia-Objecto</i>	1967
JP 058 a	<i>Elegia a Amílcar Cabral</i>	1973
JP 058 b	<i>Elegia a Amílcar Cabral</i>	1973
JP 059 a	<i>Luíz Vaz 73</i>	1973
JP 059 b	<i>Luíz Vaz 73</i>	1975
JP 081	<i>Electronicolítica</i>	1979
JP 120	<i>Canto Germinal</i>	1989
JP 133	<i>Floresta Sagrada</i>	1992

Música para Teatro, Cinema e Multimédia

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 021	Música para <i>Macbeth</i>	1964	Orc: Fl, Fl Picc, Ob, Cl, Fag, Sax, Trp, Trb, Tb, Pno, Perc, Vla, Cb, Hpd
JP 026	Música para <i>Diário de Um Louco</i>	1966	Fl, Cl, Trp, Harp, Vla
JP 027	Música para <i>O Gebo e a Sombra</i>	1966	Harp, Trp, Trb, Perc
JP 035	Música para <i>As Quatro Estações</i>	1968	Não definida
JP 039	Música para <i>Nós não Estamos Algures</i>	1969	Não definida
JP 043	Música para <i>A Pousada das Chagas</i>	1970	Harp, 2 Vln, Sp, Pno, Org, Perc
JP 045	Música para <i>Acto Sem Palavras</i>	1971	Não definida
JP 046	Música para <i>Almada, Nome de Guerra</i>	1971	Mezzo-S, Fl ou Cl, Trp, Guit, Pno, Vlc, Vl, Vla, Vlc, Harp, Perc, Coro
JP 053	Música para <i>Brandos Costumes</i>	1972	Fl, Trb, Guit, Pno, Org, Harp, Perc

JP 067	Música para <i>La Lutte Ne Fait Que Commencer</i>	1975	Não definida
JP 068	Música para <i>Mariana Pineda</i>	1975	Fl, Rec, Cromorne,, Cornamusa, Vlc, Vlc, Perc, Pno, Cel, Org
JP 073	Música para <i>Miss Julie</i>	1976	Não definida
JP 079	Música para <i>O Prisioneiro</i>	1978	Não definida
JP 080	Música para <i>Os Três Fósforos</i>	1978	Não definida
JP 085	Música para <i>As Três Irmãs</i>	1980	Não definida

Obras Colectivas

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 030	<i>Ensemble</i>	1967	Fl, Ob, Cl, Trp, Vln, Fag, Hn, Trb, Vlc, Cb, Org
JP 036	<i>Musik für ein Haus</i>	1968	Fl, Ob, B-Cl, Fag, Trp, Hn, Trb, Cb
JP 063	<i>In-Com-Sub-Sequência</i>	1974	Fl, Harp, Guit, Perc, Vln, Vla, Vlc, Pno

Orquestração

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 014	<i>Toccata em Dó M</i>	1961	Fl, Ob, Fag, Trp, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb

Catálogo Alfabético de Infância e Juventude

Nº da Obra	Nome da Obra	Ano	Instrumento
JP 0.10	<i>Beijinhos</i>	1948	Pno
JP 0.16	<i>Brilho das Estrelas (0)</i>	1949	Pno
JP 0.04	<i>Canção da Bola (A)</i>	1948	Pno
JP 0.32	<i>Canção sem Palavras</i>	1952	
JP 0.06	<i>Canção Suave</i>	1948	Pno
JP 0.21	<i>Canção Suave nº 2</i>	1949	
JP 0.20 a	<i>Cavalaria Portuguesa</i>	1949	Pno
JP 0.31	<i>Cenas Campestres</i>	1951	Pno
JP 0.43	<i>Concertino para Viola e conjunto de seis instrumentos</i>	1959	Vla, Picc, Fl, Ob, Cl, Fag, Pno
JP 0.15	<i>Concerto a 4 mãos</i>	1948	2 Pno
JP 0.44	<i>Divertimento</i>	1959	Cl, Pno
JP 0.01	<i>Era uma Vez</i>	1948	Pno
JP 0.17	<i>Fantasia</i>	1949	Pno
JP 0.41	<i>Formosura desta Fresca Serra (A)</i>	1958	S, Orc
JP 0.45	<i>Fuga</i>	1959	Fl, Ob, Cl, Fag
JP 0.12	<i>Hino 1º de Setembro</i>	1948	Pno
JP 0.18	<i>Improviso</i>	1949	Pno
JP 0.48	<i>Intermezzo</i>	S/d	Pno
JP 0.02	<i>Lágrima Perdida em Abril (A)</i>	1948	Pno
JP 0.37	<i>Lava-Pés</i>	1954	Voz, Pno
JP 0.34	<i>Maiorca</i>	1953	Pno
JP 0.30	<i>Marcha do Clube Desportivo do Montijo</i>	1950	Pno
JP 0.35	<i>Melodia para Violino e Piano</i>	1953	Vln, Pno
JP 0.46	<i>Meu Lar é o meu Mundo (O)</i>	1959	Coro misto
JP 0.35	<i>Minuete</i>	1953	Pno
JP 0.13	<i>Miudinha</i>	1948	Pno
JP 0.22	(não encontrada)	(1949/1950)	
JP 0.23	(não encontrada)	(1949/1950)	
JP 0.24	(não encontrada)	(1949/1950)	

JP 0.25	(não encontrada)	(1949/1950)	
JP 0.27	(não encontrada)	(1950)	
JP 0.28	(não encontrada)	(1950)	
JP 0.29	(não encontrada)	(1950)	
JP 0.05	<i>Primeira Marcha (A)</i>	1948	Pno
JP 0.49	<i>Quarteto</i>	S/d	2 Vln, Vla, Vlc
JP 0.20 b	<i>Rapsódia Portuguesa</i>	1949	Pno
JP 0.09	<i>Rio Tejo</i>	1948	Pno
JP 0.03	<i>Rosa de Maio (A)</i>	1948	Pno
JP 0.40	<i>Rosário. Lied para canto e piano</i> (O)	1957	S, Pno
JP 0.14	<i>Saltando</i>	1949	Pno
JP 0.14	<i>Seis Pequenas Variações</i>	1949	Pno
JP 0.19	<i>Seis Pequenas Variações</i>	1949	Pno
JP 0.50	<i>Sem título</i>	S/d	Trp, Vlc, Pno
JP 0.51	<i>Sem título</i>	S/d	2 Perc
JP 0.07	<i>Serenata em Mi bemol</i>	1948	Pno
JP 0.08	<i>Simplicidade</i>	1948	Pno
JP 0.38	<i>Sonata</i>	1955	Pno
JP 0.39	<i>Sonata em Fá</i>	1955/56	Pno
JP 0.11	<i>Sonho de Amor</i>	1948	Pno
JP 0.42	<i>Suite</i>	1958	Vlc, Pno
JP 0.26	<i>Suite nº 1</i>	1950	Pno
JP 0.33	<i>Suite nº 2</i>	1952	Pno
JP 0.52	<i>Trio</i>	S/d	Pno, Vln, Vlc
JP 0.47	<i>Variações para Trio</i>	1959	Pno, Vln, Vlc

Jorge Peixinho – Discografia²

Ensemble – Estúdio de composição K. Stockhausen

Participação numa obra colectiva dirigida por Stockhausen, realizada em Darmstadt.

Wergo, Wer 60065, 1971

Música I

- *Cinco Pequenas Peças para Piano*
- *Collage I*
- *Estudo I*
- *Sucessões Simétricas*
- *Harmónicos: Collage I* (Cristalização, Nocturno, Encantação, Fases, Serenata, Antifonia)

Piano: Jorge Peixinho e Filipe de Sousa

Produtor: Jorge Costa Pinto

Assistência Musical: Filipe de Sousa

Gravação: Estúdios V.C., Paço de Arcos, 22 – 02 – 1971

Engenheiro de som: Hugo Ribeiro

Tecla, Tes 50002, 1972

Edição e Masterização: Estúdio Jorsom, J-CD 0107, Novembro, 1994 (reed.)

Edição apoiada pela Sociedade Portuguesa de Autores

CDE

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, direcção de Jorge Peixinho – Manuel José Afonso (violino), Luísa de Vasconcelos (violoncelo), Lopes Fernandes (clarinete), Filipe de Sousa (piano).

Estúdio: Valentim de Carvalho

Técnico de som: Hugo Ribeiro

Capa: Carlos Martins Pereira

Grafismo: Rogério Taveira

Remasterização digital: Francisco Leal – Strauss Studio

Sasseti, Guilda da Música, 1974

Strauss, ST 2071, 1995 (reed.)

² Este catálogo foi elaborado por Jorge Machado e José Machado

Elegia a Amílcar Cabral

Gravação e realização: Instituto de Psico Acústica de Música Electrónica (IPEM) de GBNT (Bélgica)

Sasseti, Diapasão 25003, 1978.

Colecção Discoteca Básica Nacional – SEC

Strauss – Portugalsom, SP 4148, 1997 (reed.)

As Quatro Estações

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, direcção de Jorge Peixinho

Sasseti, Diapasão 25008, 1982

Gravado no Estúdio JORSOM em 1980

Colecção Discoteca Básica Nacional – SEC

Obras de Enrique Macias

Cravo: Jorge Peixinho; Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, direcção de Jorge Peixinho

Taup – Promotores (Madrid), A983-005, 1983

Antologia da Música Portuguesa Contemporânea

- *Episódios* (Nº 4106)
 - *Sucessões Simétricas I* (Nº 4109)
- Educo (USA)

Música Contemporânea de Lisboa – Obras para Guitarra

- *L'Oiseaux-Lyre*
- Guitarra: José Lopes e Silva
- Portugalsom, 860019, 1985
- Colecção Discoteca Básica Nacional – SEC
- Portugalsom, SP 4056, 1995 (reed.)

Koellreutter – Greetings für Koellreutter (H. J. K.)

Grupo Juntos Música Nova

MMB 860046, 1985

Comemoração dos 70 anos de Koellreutter.

Fundação Nacional de Arte, Projecto Memória Musical Brasileira, Ministério da Cultura

Daniel Kientzy – Sax Blue

Saxofone: Daniel Kientzy

Poly, Arte Internacional, Par 5304, 1988

Colecção das Edições Salabert

Jorge Peixinho

- *Sobreposições*

- *Políptico – 1960*

- *Sucessões Simétricas II*

Orquestra Sinfónica de Budapeste, direcção de András Ligeti

- *As Quatro Estações*

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, direcção de Jorge Peixinho

Gravação: Estúdios Hungaron, Budapeste, Novembro, 1987; Estúdios Jorsom, Lisboa, Agosto – Setembro, 1980

Supervisão artística: Jorge Peixinho

Direcção Musical: Ibolya Tóth, Jorge Costa Pinto

Técnicos de som: Istvan Zakarias, Armando Pinho

Execução gráfica: Estúdios Gráficos, Lda

Produção e edição: Portugalsom 870027 PS, 1991

Colecção Discoteca Básica Nacional – SEC

Três Compositoras Portuguesas – C. Rosa, C. Capdeville, I. Soveral

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, direcção de Jorge Peixinho

EMI – Classics, 7243 5 553522 1, 1994

Gravado para Lisboa 94

Música Portuguesa Contemporânea – Obras para Clarinete

- *O Novo Canto da Sibila*

Clarinete: António Saiote

Strauss – Portugalsom, SP 6043, 1995 (reed.)

Colecção Discoteca Básica Nacional – SEC

Concerto para Saxofone Alto e Orquestra

- *Sax-blue*
- *Passage Intérieur*
- *Fantasia-Improptu*

Saxofones: Daniel Kientzy

Orquestra Filarmónica da Transilvânia, direcção de Emil Simon; Ensemble Barrocko, direcção de Mihail Virtosu

Nova Música, NMCD 5102, 1996

Disco patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian

Música Portuguesa – Séc. XX

- *À Flor das Águas Verdes*

Grupo de Música Vocal Contemporânea, direcção de Mário Mateus

- *Nocturno no Cabo do Mundo*

Pianos: Jorge Peixinho, Francisco Monteiro e Jaime Mote

Numérica, NUM 1053, 1996

Encomenda e patrocínio da Câmara Municipal de Matosinhos

Lov

- *Lov II*

Trio Lov

AM&M, 2002

ANEXO II

TEXTO DO RECITATIVO II

DE RAÚL BRANDÃO E HERBERTO HÉLDER

Percussão:

É preciso criar palavras, sons, palavras
vivas, obscuras, terríveis.

Uma candeia vem de mão de mulher

Em mão de mulher, debruça-se

Sobre uma grandeza.

Aumenta

Harpa:

Abre a janela toda.

Deixa entrar a noite.

Soprano:

Quem grita?

Mezzo:

Vi uma sombra na noite

Soprano:

Mar inesgotável que desliza no silêncio

Mezzo:

Eu cismo

Soprano:

É preciso criar palavras, sons, palavras vivas, obscuras, terríveis

Percussão:

Ouves o grito dos mortos?

Mezzo:

Será

Soprano:

Apenas o som devagar de uma borboleta,

Um exagero minúsculo, medo, uma névoa sensível, uma mulher, o que vale um pássaro

Mezzo:

A vida só uma, só uma?

Às vezes nem o sonho que sonho me é possível...

Soprano:

Ouves o grito dos mortos

Mezzo:

... e que o sonho se vai usando, gastando, acabando com a vida...

e não haverá outra vida?

O que me vale é o que me resta de sonho

Desapareceu na noite como uma sombra

Percussão:

As figuras parecem deformadas...outras figuras...

Mezzo:

Uma alma...

uma coisa que não tem limites de dor e de sonho...

Harpa:

Uma alma que grita e sonha e não pode com o seu mundo de espanto,

E que conhece o que é a desgraça e a dor!

Soprano:

Fecho os olhos: vejo virem os gestos. O espanto recamado de mundos caminha desabaladamente.

Sinto os mortos.

A terra remexe. De mais longe vem um ímpeto. Põe-se a caminho a imensa floresta apodrecida.

Ouve-se a dor das árvores. Sente-se a dor dos seres vegetativos

Ao terem de apressar a sua vida lenta. Põe-se a caminho um remexer de treva. E não tardam as dispersas primaveras, uma atrás da outra

Passa no mundo a estranha ventania. Os mortos empurram os vivos. É o tumulto, o peso do espanto, as forças monstruosas e cegas. A pedra espera ainda dar flôr, o som tem um peso, há almas embrionárias. – tudo isto se fez pelo lado de dentro, tudo isto cresceu pelo lado de dentro.

Mezzo:

Sou um ser diferente, dominado por outra coisa maior...

Soprano:

Fecho os olhos: há outra coisa enorme. Atrás desta vila há outra vila maior, outra imagem maior. Há palavras que é preciso afundar logo noutras palavras.

Outra figura maior.

Mezzo:

Essa figura já talvez eu a visse.

Percussão:

Essa figura de sonho?

Mezzo:

E que é a mais viva
Com a noite desce sobre mim outra vida
Uma coisa simples,

Soprano:

O negro sol

Harpa:

É uma voz

Percussão:

É o silêncio

Mezzo:

Um sonho e mais nada

Soprano:

Tudo está ligado e é conduzido por uma mão enorme. As bocas falam por muitas bocas. – ouves o grito dos mortos?

Mezzo:

Gastou-se a sonhar
E o seu sonho é amargo e inútil
Outra vida
Outra vida maior talvez a verdade talvez a verdade nos salve

Soprano:

Uma inocência atroz

Percussão:

No céu

Mezzo:

Na terra vem-me um negrume, é mais que tristeza, é talvez a morte

Soprano:

Uma tristeza irreflectida

Mezzo:

À minha roda tacteia não sei o quê que me aterra e me deslumbra

A uma palavra sua entrevejo outra vida...

Uma vida com os vivos e os mortos

Para que destino? Para que inferno?

Manter de pé uma sombra viva

Nem tudo esta definitivamente morto

Enquanto alguém sofre

Eu e o desespero; só eu e o negrume

Esse negrume imenso pesa-me, esse negrume

Esta voz não é a minha voz e revolve-me dói-me uma voz

Soprano:

Ouves o grito dos mortos?

Percussão:

A terra abre a cauda de ouro incessante, só a água fala nos buracos

Soprano:

A morte não tem só cinco letras. Como a claridade na água para me entontecer,

A cantaria lavrada: com um povo de estátuas em cima, com um povo de mortos em baixo.

Harpa:

Primaveras extasiadas, espaços negros, flores desmedidas, todos os dias debalde repelimos os mortos

Mezzo:

E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta (a luz) não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos

Ah, as noites em que a luz se foi fazendo cada vez mais clara

Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro de mim se sumiram com medo à minha própria voz

Soprano:

Ouves o grito dos mortos (o tempo)

É preciso criar palavras, sons, palavras vivas, obscuras, terríveis

Percussão:

A água tem um som.

Soprano:

Mar inesgotável que desliza no silêncio

Mezzo:

Antes morrer do que viver sepultado

Soprano:

Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta no interior da terra.

Somos um reflexo dos mortos, o mundo não é real.

Para poder com isto e não morrer de espanto – as palavras, palavras

Mezzo:

Antes viver num espanto e depois morrer

Outro ser... outra figura se criou sem tu dares por ela e sem eu dar por ela, no abandono e no silêncio

Soprano:

A lua de coral sobe no silêncio, por trás da montanha em osso. É o silêncio

Mezzo:

Abre a janela toda; deixa entrar a noite

Soprano:

O silêncio e o que se cria no silêncio e o que remexe no silêncio. É uma voz. A morte.

ANEXO III

Recitativo IV

Reservatórios

GRAVAÇÃO A

fl. GRAVAÇÃO B

28 2

etc.

h

mf

ff

mp

f

mp

mf

mp

ff

FRAGMENTO 6

RESERVATÓRIO

FLAUTA

⑥

a) Musical notation for exercise a) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

b) Musical notation for exercise b) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

c) Musical notation for exercise c) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

d) Musical notation for exercise d) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

e) Musical notation for exercise e) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

f) Musical notation for exercise f) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

f') *ler f) da direita para a esquerda*

g) Musical notation for exercise g) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

h) Musical notation for exercise h) on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

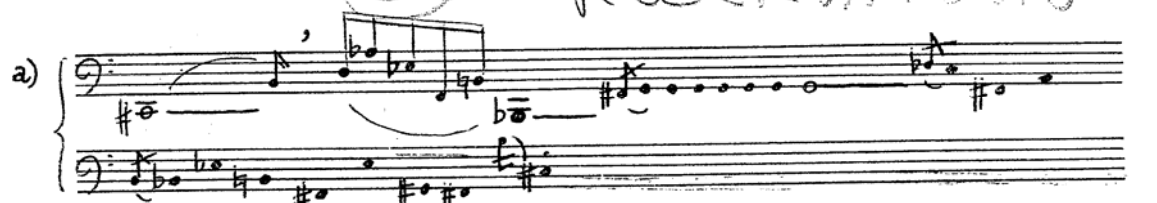
h') Musical notation for exercise h') on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of several measures of music, including a section marked 'a)' with a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.


6


FAGOTE

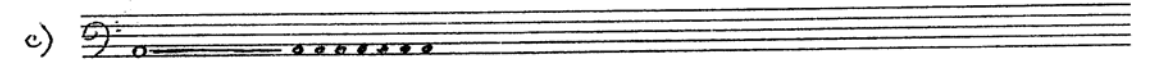
RESERVATÓRIO

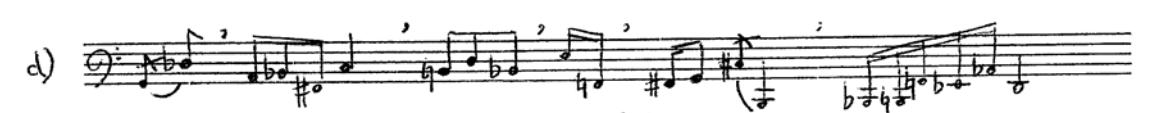
RESERVATÓRIO


a) 

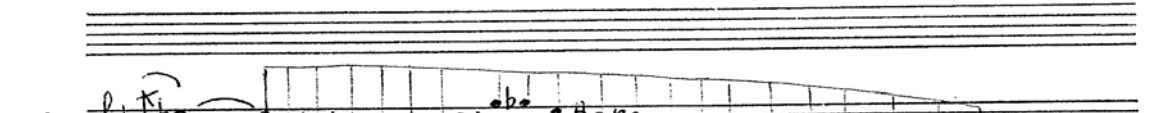
b) 

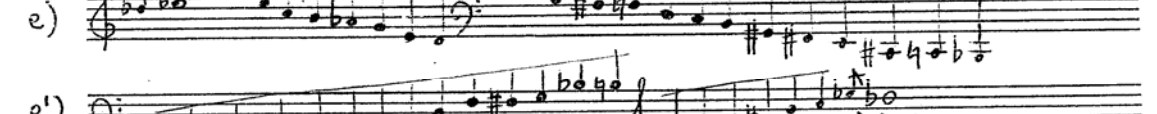
b') 

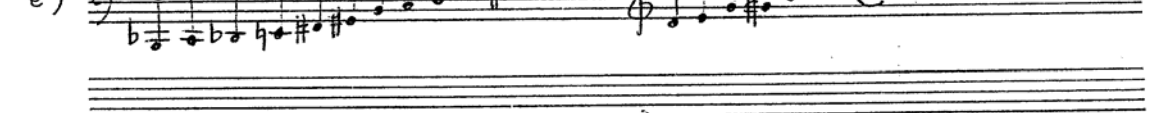
c) 

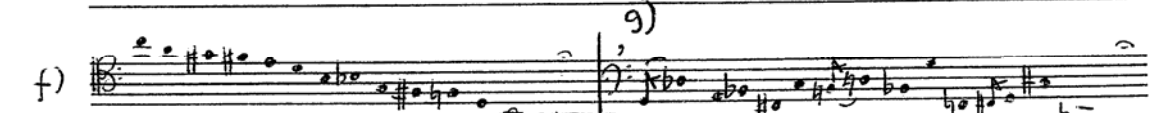
d) 

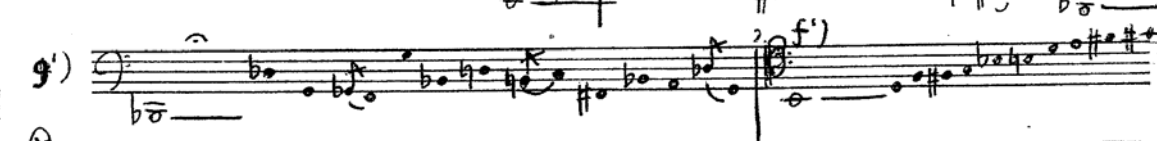
d') 

e) 

e') 

f) 

g) 

g') 

HARPA

RESERVATÓRIO

⑥

Handwritten musical notation for Harpa, consisting of five systems (a, a', b, c, d, e) across two staves (treble and bass clef).

a) Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

a') Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

b) Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

c) Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

d) Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

e) Treble staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note. Bass staff: A series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

Handwritten musical notation consisting of two systems. The first system is labeled *f)* and *f')*. The second system is labeled *g)* and includes a wavy line with the label *Ab*.

The first system, labeled *f)* and *f')*, consists of two staves. The top staff contains a series of notes with various accidentals (flats, sharps, and naturals) and a double bar line. The bottom staff contains a series of notes with various accidentals. The second system, labeled *g)*, consists of two staves. The top staff contains a series of notes with various accidentals. The bottom staff contains a series of notes with various accidentals. To the right of the second system, there is a wavy line with the label *Ab*.

⑥

GUITARRA

a)

b)

c)

d)

e)

f)

f')

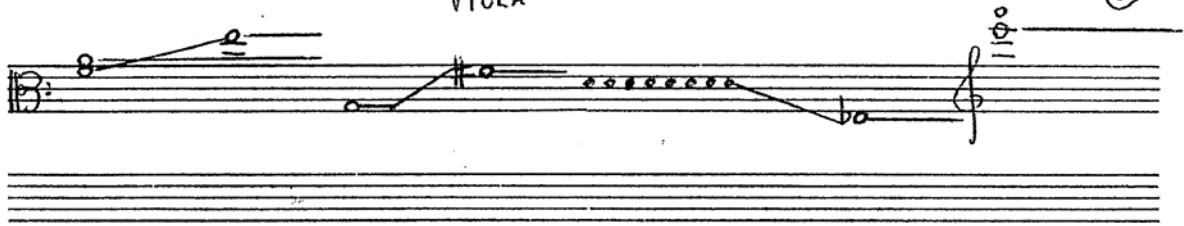
GUITARRA (cont.)

The image displays three staves of handwritten musical notation for guitar, labeled 9), 9'), and h).
Staff 9) is a single melodic line in treble clef. It begins with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a whole note and a flat (b). The staff then continues with a series of sixteenth notes and a final measure with a whole note and a flat (b).
Staff 9') is a single melodic line in treble clef. It begins with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a whole note and a flat (b). The staff then continues with a series of sixteenth notes and a final measure with a whole note and a flat (b).
Staff h) is a single melodic line in treble clef. It begins with a series of sixteenth notes, followed by a measure with a whole note and a flat (b). The staff then continues with a series of sixteenth notes and a final measure with a whole note and a flat (b).

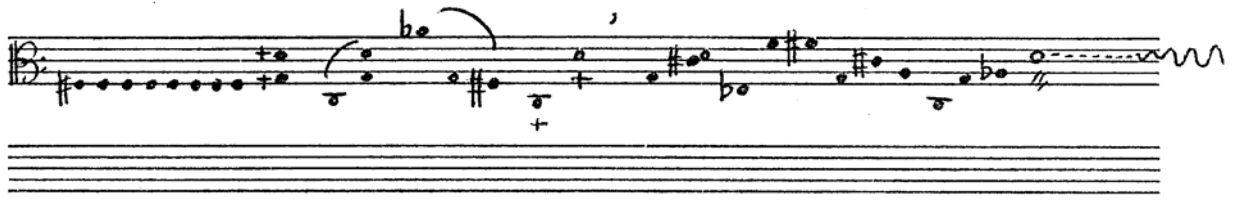
VIOLA

⑥

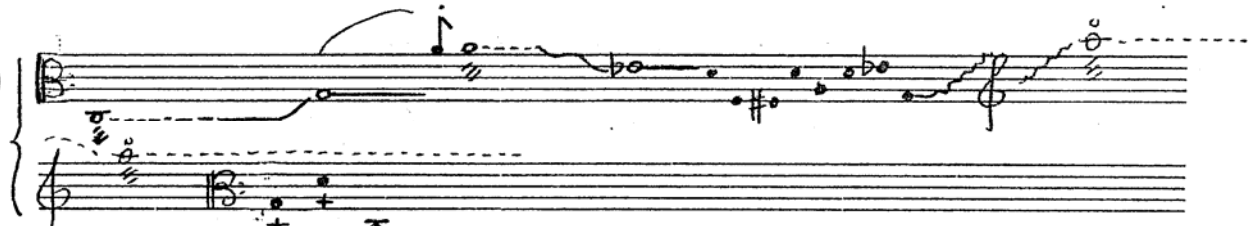
a



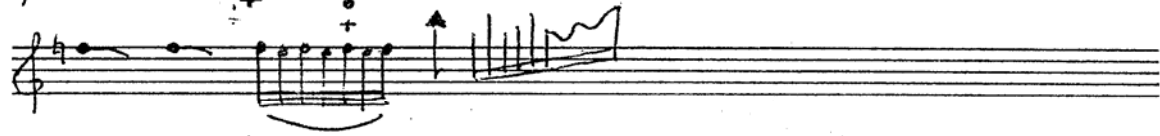
b)



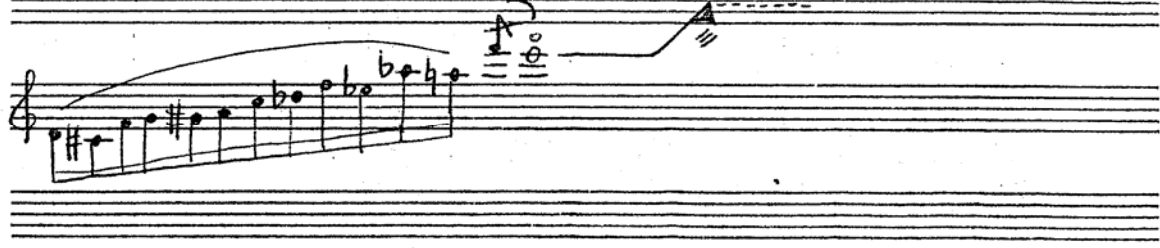
c)



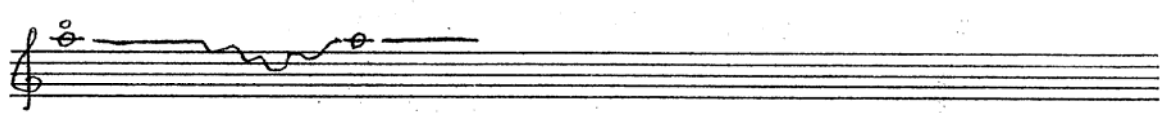
d)



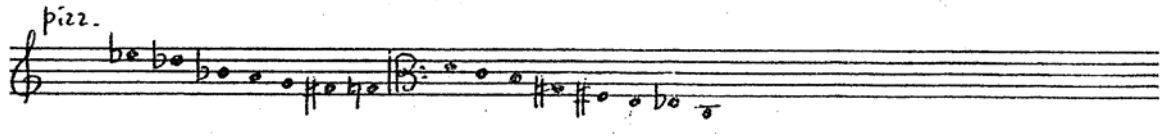
e)



f)



g)



h)



⑥

PERCUSSAO

RESERVATORIO

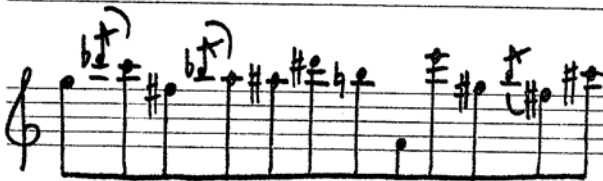
A



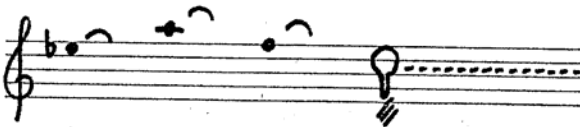
B
vibr.



C
vibr.



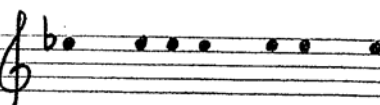
D
vibr.



E
vibr.



F
vibr.



FRAGMENTO 11

Melódica: som *ad libitum*

I – um após outro:
intervalos crescentes (a partir do som da melódica)

II – um após outro:
movimentos contrários
(o instrumento mais próximo da melódica tornar-se-á o mais afastado e vice-versa)

As passagens de um som para outro
podem ser assinaladas por pequenos
melismas ou por mudanças de timbre

FRAGMENTO 16

Três fases:

- a) todos: um som (ou acorde) *ad libitum ff*
- b) progressão individual através de uma cada vez maior consonância colectiva até ao uníssono
ff > pp possibilidades de iniciativa individual nas gradações dinâmicas: $\langle \rangle$ $\times \times$ $\langle sf \rangle$ $\times \langle sf \rangle$
Sinais individuais (*ad libitum*) para transformações tímbricas, trémolos e glissandos
- c) uníssono com transformações tímbricas e de técnica de som *pp*

flauta muda para flautim
fagote muda para contrafagote

FRAGMENTO 25

FLAUTA

(25)

The image shows a handwritten musical score for a flute, titled "FRAGMENTO 25" and "FLAUTA". The score is numbered "(25)" in a circle. It consists of nine staves, each labeled with a letter from a) to i). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The staves are arranged in a vertical sequence, with some staves having multiple systems of music. The handwriting is in black ink on a white background.

FAGOTE

RESERVATÓRIO (25)

25

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

RESERVATÓRIO (25)

Handwritten musical score for "RESERVATÓRIO (25)". The score consists of nine staves, labeled a) through i), with various musical notations and annotations.

Staff a): Treble clef. Notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Annotations: "CHAH Gb" above the first five notes, "HARPA" above the last five notes. A bracket connects the two groups of notes.

Staff b): Treble and Bass clefs. Treble clef notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef notes: C3, E3, A3, G3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

Staff c): Treble and Bass clefs. Treble clef notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef notes: C3, E3, A3, G3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

Staff d): Treble and Bass clefs. Treble clef notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef notes: C3, E3, A3, G3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

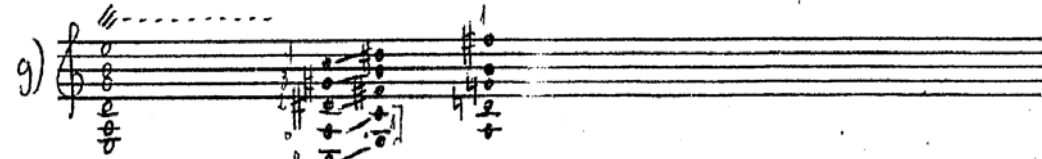
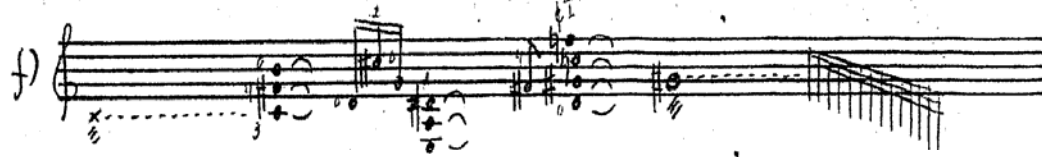
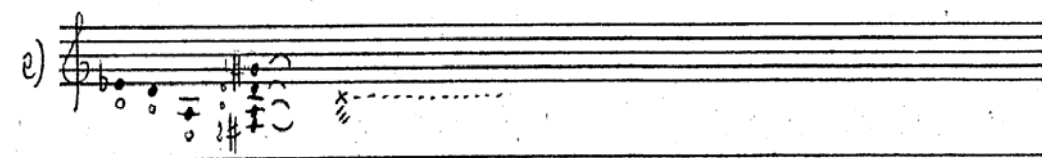
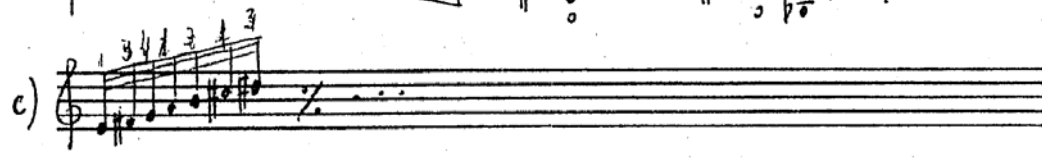
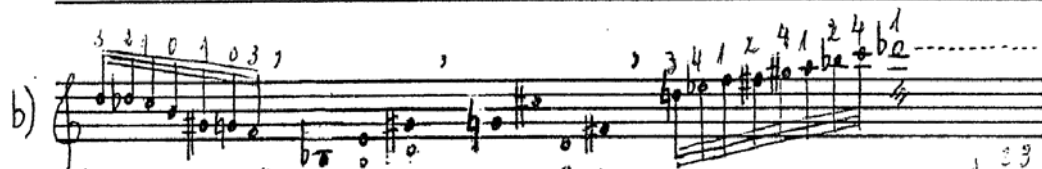
Staff e): Treble clef. Notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

Staff f): Treble and Bass clefs. Treble clef notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef notes: C3, E3, A3, G3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

Staff g): Treble and Bass clefs. Treble clef notes: C4, E4, A4, G4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Bass clef notes: C3, E3, A3, G3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Annotations: A circled "x" with a "v" inside, and a slash with a dot below it.

GUITARRA

25



RESERVATORIO (25)

VIOLA

25

a) pizz. ♩ ♩ arco

b)

b')

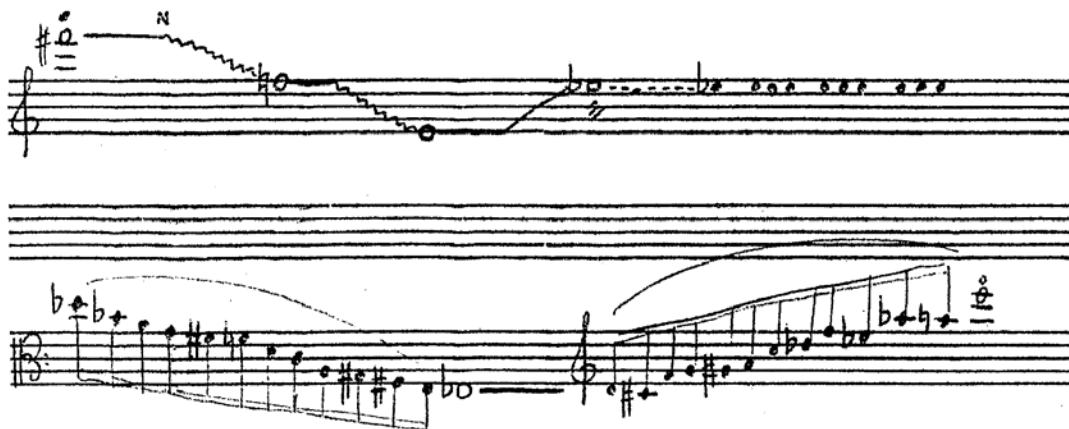
c)

e)

e')

f)

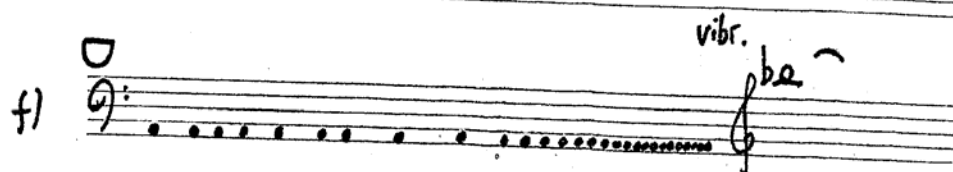
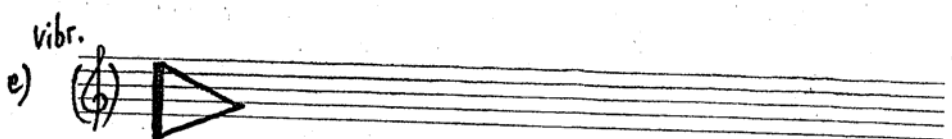
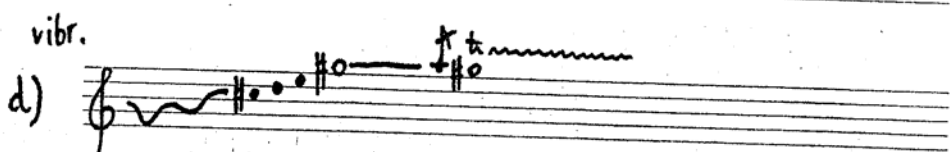
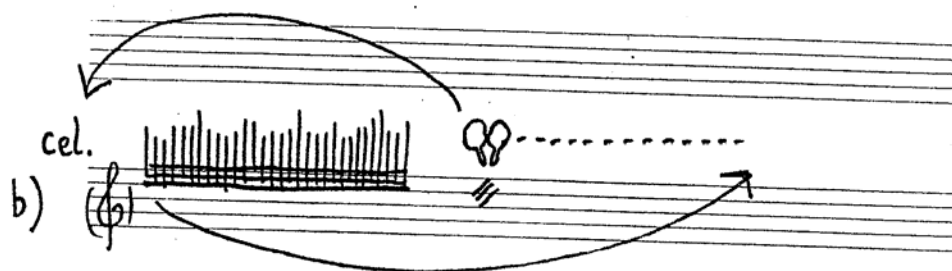
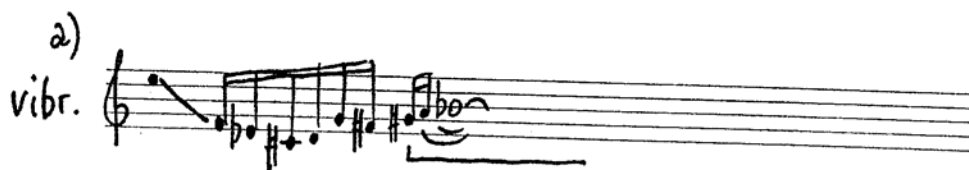
VIOLA (cont.)



25

PERCUSSÃO

RESERVATÓRIO



FRAGMENTO 27


FLAUTA

(27)

a) 

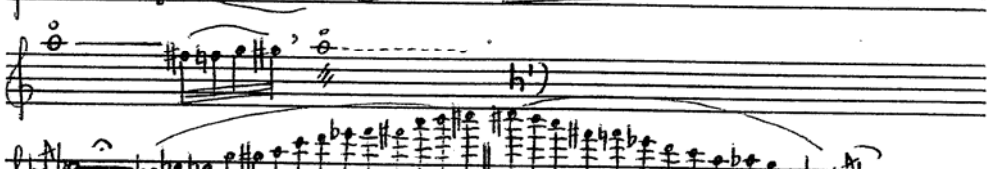
b) 


c) 

d) 

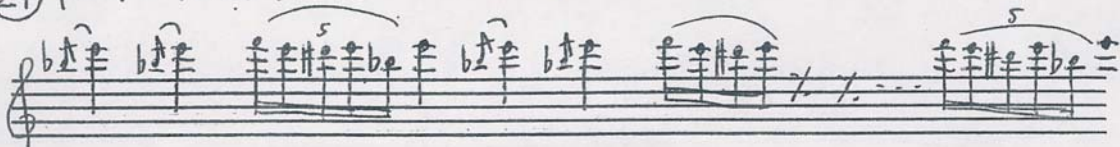
e) 

f) 

g) 

h) 

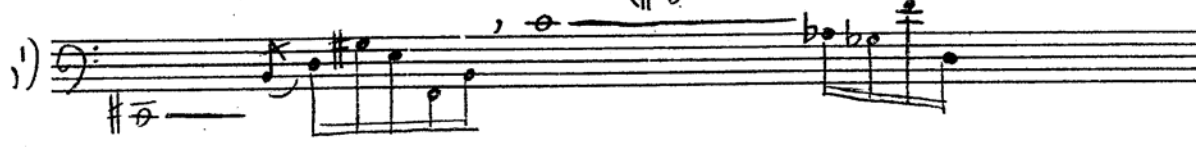
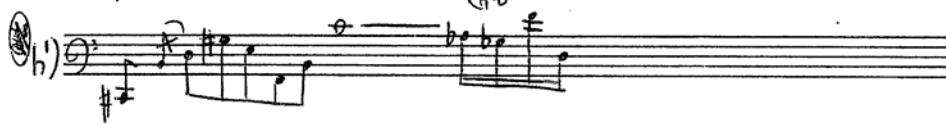
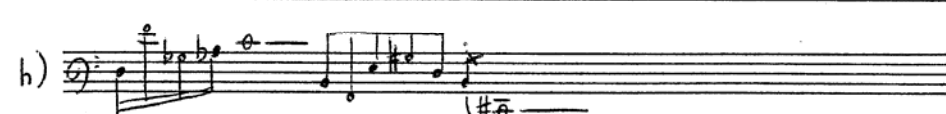
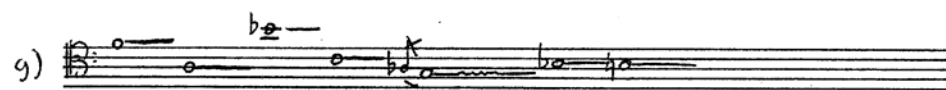
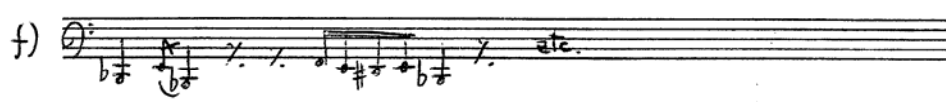
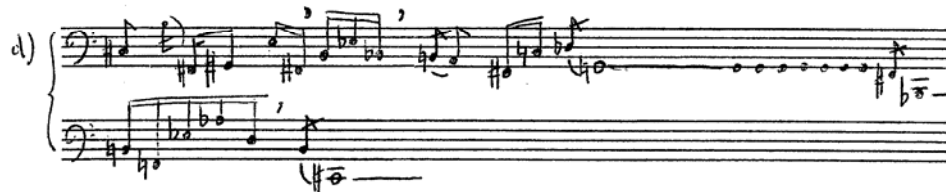
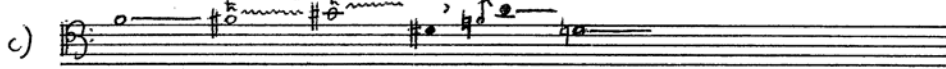
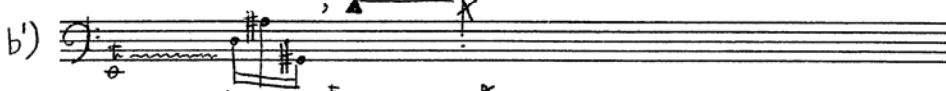
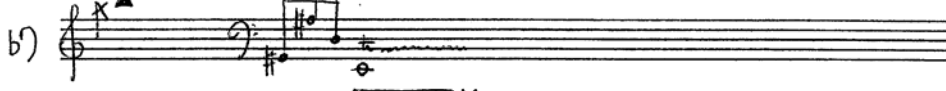
(27) final - FLAUTIM



FAGOTE

27

RESERVATÓRIO (27)

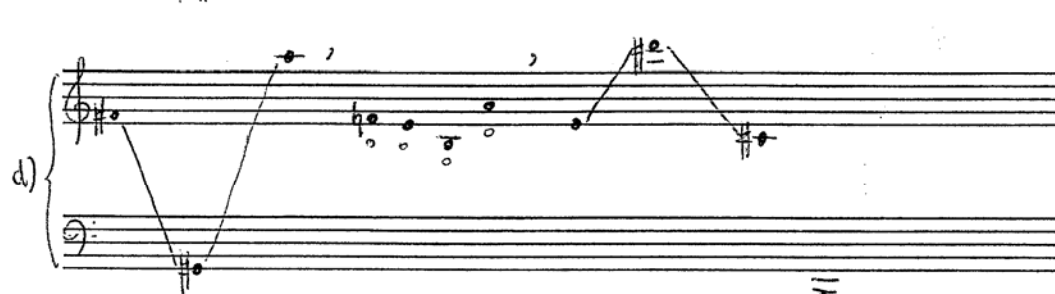


a) 

a') 

b) 

c)  c') : ler c) da direita parz e esquerda

d) 

e) 

f)

g)

h)

076 - LISBOA

GUITARRA

RESERVATÓRIO

(28)

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

e') 

f) 

g) 

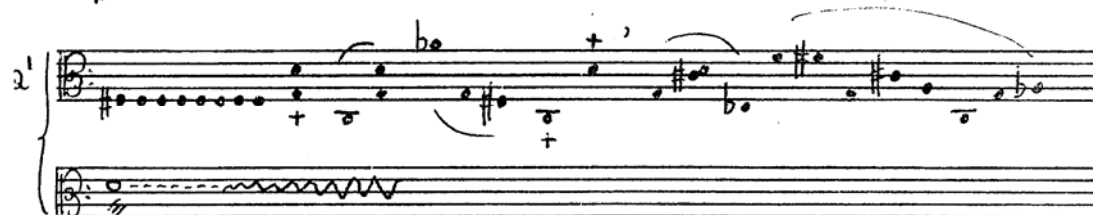
RESERVATÓRIO (27)

VIOLA

a)



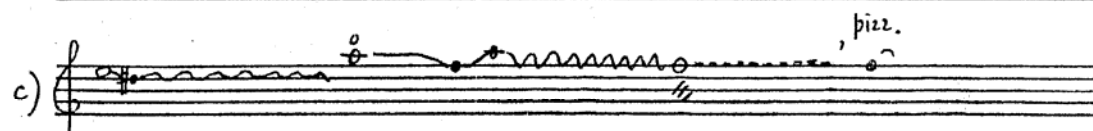
a')



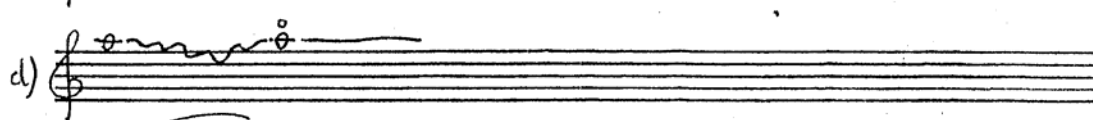
b)



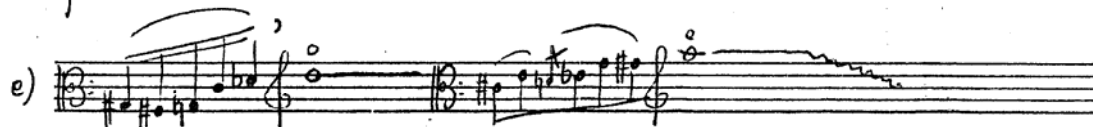
c)



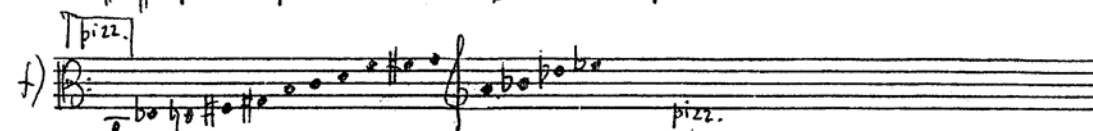
d)



e)



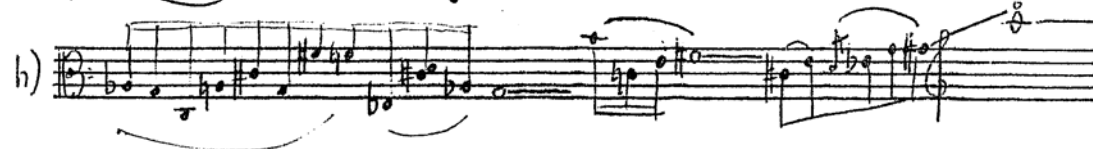
f)



g)



h)

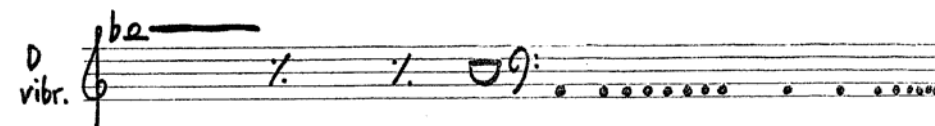
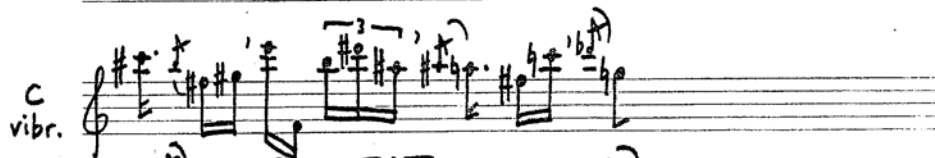
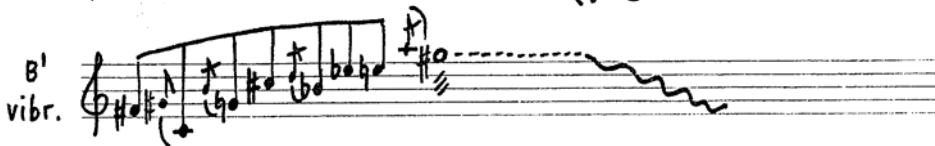
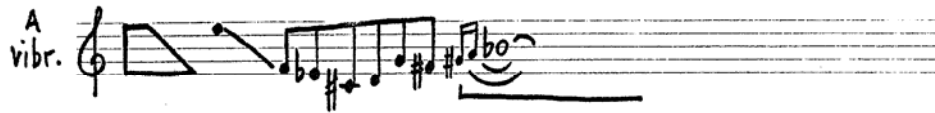


27



PERCUSSÃO

RESERVATÓRIO



FRAGMENTO 28

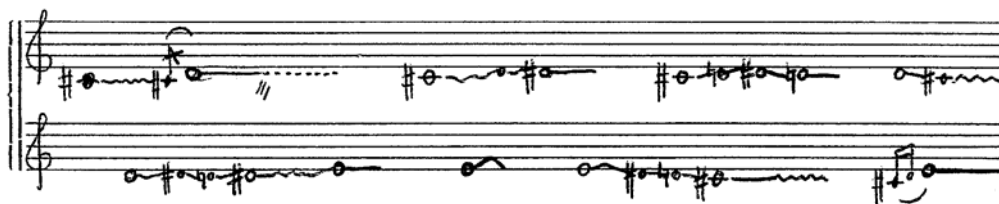
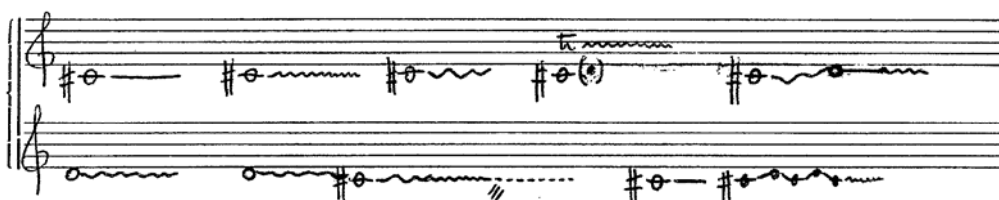
28

MÓDULOS

PARTE VOCAL



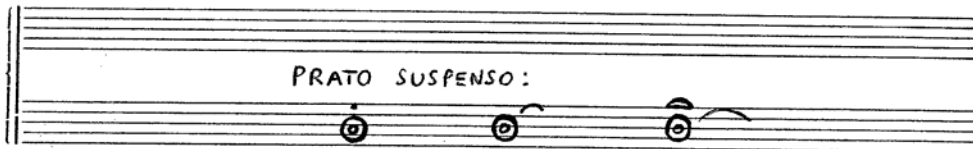
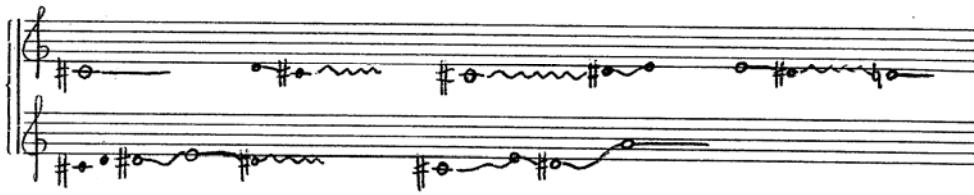
FLAUTA



SONHO DEURO, LUGA — K. L. DE JESUS, 2-C & S — LISBOA — TELEFONE, 522 180

(28)

MÓDULOS
PARTE VOCAL



28 FINAL

a) CANTO

b) TAMBORES

c) CRÍTICOS